

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux - Arts

TOME
IX
1972
N° 1

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste
de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie
de la République Socialiste de Roumanie et membre de l'Académie
des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

RĂZVAN THEODORESCU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série Beaux-Arts, paraît une fois par an. Toute
commande de l'étranger sera adressée à « ÎNTREPRINDEREA ROMPRESFILATELIA »,
Boîte postale 2001 — telex. 011631 — Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute corres-
pondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome IX, 1972

	<u>Page.</u>
MIHAI GRAMATOPOL, Quelques considérations sur l'art monétaire de la Grande-Grèce et de la Sicile	3
VIRGIL VĂTĂȘIANU, Probleme der Kirchenbaukunst des 14. Jahrhunderts in der Moldau und der Walachei	13
CONSTANTIN JOJA, Contributions to the knowledge of the civil architecture of Istanbul.....	19
ЛОНГИНОЗ СУМБАДЗЕ (Тбилиси), Сокровищница народной архитектуры и быта Грузии	37
PAUL PETRESCU, Über den städtischen und ländlichen Wohnungsbau in Südost-europa (18.—19. Jh.)	53
ADRIAN GHEORGHIU, Rectangles parfaits dans les plans des édifices populaires roumains	81
JOBY PATTERSON, Some nineteenth and twentieth century house types of Thrace, a preliminary study	89
ROSWITH CAPESIUS, Grundprinzipien und Stilwandlung in der Ausstattung der rumänischen Bauernstube	95
ANDREI PLEȘU, L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde....	105



Archives Georges Opresco: Lettres adressées par Louis Réau et Paul Jamot au professeur Georges Opresco (RADU IONESCU),	119
--	-----



CHRONIQUE :

Le 90 ^e anniversaire de la naissance de Georges Opresco (ANCA COSTA-FORU) ..	127
NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES ET EXPOSITIONS	131
TRAVAUX PARUS	133

Les préoccupations concernant l'art monétaire grec sont des plus anciennes et des plus intéressantes, en ce sens qu'elles tendent à compléter, par l'étude détaillée des monuments microdimensionnels, nos connaissances sur l'art majeur, lacunaires à cause de la destruction au long des siècles des œuvres originales qui ont opposé peu de résistance aux assauts du temps.

C'est le mérite de G. E. Rizzo d'avoir fait ressortir que la monnaie en tant qu'œuvre d'art, à l'encontre de l'art majeur, n'est qu'une copie, un *eidôlon* matériel doué de pluralité, dont l'original est le coin à l'aide duquel plusieurs exemplaires sont frappés. Par sa pluralité même, la monnaie conserve sa fraîcheur et son caractère authentique, couvrant presque entièrement, grâce aux exemplaires qui nous sont parvenus, les types de coins originaux qui sont à la base des séries émises.

Le soin apporté à l'aspect artistique, qui ressort avec évidence du processus de frappe des monnaies grecques, même de celles des temps les plus reculés, devient une préoccupation primordiale lorsque nous avons affaire aux émissions des cités du bassin occidental de la Méditerranée.

L'art des monnaies, ayant un terme de comparaison synchrone dans l'art majeur, n'a acquis de nouvelles possibilités d'étude et de recherche que dans les derniers temps, par la reproduction d'art agrandie qui, ainsi que le remarquait André Malraux¹, fait tirer de l'oubli, depuis quelques décennies, des formes plastiques qui, à l'étonnement général, non seulement ne perdent pas, à l'agrandissement, les harmonies de structure imposées par le caractère microdimensionnel, mais nous introduisent dans un monde exceptionnel par la désinvolture avec laquelle les volumes et les surfaces sont raccordés, par le dosage de l'illusionnisme dans le cadre rigide et abstrait du bidimensionnel.

La monnaie grecque, surtout celle de la Grande-Grèce et de la Sicile, démontre, de toute évidence, les liens qui rattachent l'art monétaire d'une part à la peinture,

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'ART MONÉTAIRE DE LA GRANDE-GRÈCE ET DE LA SICILE

Mihai Gramatopol

par l'illusionnisme dont il se sert, d'autre part à la sculpture *en ronde bosse*, par l'habile transformation des surfaces en volumes, se plaçant au carrefour de la peinture et de la sculpture, suggérant et, en même temps, créant le volume d'une manière concrète dans le cadre bidimensionnel imposé par sa nature même.

G. E. Rizzo s'est bien rendu compte de ce point crucial que la monnaie occupe dans l'art plastique grec, lorsque, traitant des monnaies du monde grec occidental, il considérait, comme un critère de leur qualité artistique, le fait de conserver leur valeur esthétique lorsqu'elles sont agrandies à des dimensions qui dépassent de beaucoup les dimensions réelles. C'est pourquoi ses études dans le domaine de l'art monétaire, synthétisées d'abord dans les précieuses *Saggi preliminari sull'arte della moneta nella Sicilia greca*, présentées ensuite d'une manière plus étendue dans un volume qui malheureusement ne nous a pas été accessible, font sans cesse appel, et non seulement sous le rapport iconographique, tant à la plastique *en ronde bosse* qu'à la peinture céramique grecque de l'époque, qui, même si elle ne provient pas des mêmes régions où les monnaies en cause ont été émises, se situe toujours synchroniquement à côté de tout l'art grec, en ce qui concerne les conquêtes sur

la frontalité, la perspective, le profil et le mouvement.

C'est à un art monétaire archaïque prestigieux que nous avons affaire en plein VI^e siècle av.n.è. dans de nombreuses cités du sud de l'Italie, comprenant des monuments dont quelques-uns appartiennent à la technique bien connue des monnaies incuses; mais ce n'est qu'à partir des premières décennies du siècle suivant que nous assistons dans la Grande-Grèce et en Sicile à une véritable explosion de l'art monétaire, qui marque le commencement d'une longue période de plus de 120 ans de création et d'originalité inépuisables.

Cette dernière affirmation demande à être élucidée. Peut-on parler de « création inépuisable » alors que le symbolisme monétaire, par son double caractère, officiel et sacré, impose des limites rigides à l'artiste graveur? C'est justement en ce sens que Laura Breglia² souligne l'importance de la numismatique du sud de l'Italie et de la Sicile, qui, dans le cadre étroit et préétabli d'une certaine règle de l'image, a su développer avec infiniment d'imagination et d'originalité, non ce que l'on pourrait nommer des variations sur un thème donné, mais des œuvres distinctes qui nous parlent de la personnalité des artistes qui les ont exécutées. Prenons, par exemple, la riche série des monnaies de Tarente, où n'alternent que deux thèmes iconographiques: celui du cavalier et celui du groupe mythique de Taras sur le dauphin: « Nous nous trouvons — écrit Laura Breglia — non devant quelque chose de fixe, mais devant une véritable théorie d'images en continu développement; les graveurs, à cause des exigences de la fonction de la monnaie, restent fidèles au thème, mais ils le varient en de continuels changements du schéma, dans une recherche infatigable de la forme ». Cet exemple, que nous pouvons suivre dans d'autres nombreuses cités, témoigne de l'imagination débordante des artistes monétaires et exclut la possibilité que le type monétaire ait servi de simple reproduction.

Cela étant, les problèmes que soulèvent, du point de vue artistique, les émissions de monnaies grecques de l'Italie du Sud et de la Sicile sont infiniment plus complexes que ceux suscités par le reste de la numismatique grecque.

Par conséquent, plus le nombre des artistes est mis en évidence par la personnalité de chaque série, plus les possibilités de les classer et de les dater sont tentantes et, implicitement, les difficultés qui surgissent dans la voie de leur groupement logique et réel sont plus sérieuses.

Des contributions plus anciennes et plus récentes dans ce domaine ont tenté d'éclaircir quelques-uns des multiples problèmes numismatiques de la zone qui nous intéresse.

C'est dans le sens des relations mentionnées plus haut entre la sculpture et la peinture dans l'art monétaire que paraît, presque en même temps que l'étude de Rizzo, l'étude de Salvatore Mirone, *L'Influence de la sculpture et de la peinture sur les types monétaires de la Grande-Grèce et de la Sicile*, dans « Aréthuse », 1925 — 1926. Les critères stylistiques ont constitué le fondement d'un prestigieux groupement du matériel, par l'étude approfondie de l'alliance des coins de l'avvers avec ceux du revers, ainsi que par leur détermination chronologique et artistique. Nous nous rapportons à l'ouvrage, exemplaire en tant que méthode, de Lodovico Brunetti, *Nuovi orientamenti sulla zecca di Taranto*, dans « Rivista italiana di numismatica », VIII, 1960, qui apporte des améliorations substantielles au corpus des émissions tarentines dû à Vlasto.

Plus récent que les études de Rizzo, mais non plus profond dans les analyses entreprises, peut-être aussi à cause de la grande quantité du matériel englobé, l'ouvrage d'Ettore Gabrici, *Problemi di numismatica greca della Sicilia e Magna Grecia*, Naples, 1959, esquisse quelques-unes des nombreuses questions suscitées par les relations tant politiques qu'économiques et artistiques, par l'entremise des graveurs moné-

taires, entre les cités grecques de la vaste région mentionnée.

La richesse du matériel impose cependant qu'il soit abordé par catégories dans les travaux d'analyse exhaustive qui doivent précéder une monographie finale du problème. L'ample ouvrage, très documenté, de Sebastiana Consolo Lengher, *Contributo alla storia dell'antica moneta bronzea in Sicilia*, Milan, 1964, est un exemple à suivre aussi par d'autres chercheurs de la numismatique sicilienne et sud-italique.

Dans ce qui suit, nous tenterons de faire quelques observations sur l'art monétaire, non pas dans l'intention de citer, même en partie, les multiples problèmes qu'il implique, mais de tracer, ne fût-ce que dans de grandes lignes, le contour du paysage monétaire du monde grec occidental, si attrayant par sa richesse et sa beauté plastique.

L'un des traits les plus caractéristiques de l'art monétaire de la Grande-Grèce, constitué par les émissions anciennes de quelques villes, est représenté par les séries de monnaies incuses, procédé technique amené à la perfection vers la fin du VI^e siècle av.n.è. Ainsi que le démontre P. Naster³, ce procédé créait infiniment plus de complications aux artistes monétaires que le procédé habituel, car il rendait indispensable l'utilisation d'un dispositif de fixation des coins monétaires exactement dans la même position.

Laura Breglia⁴ est d'avis que le coin du revers n'était pas une copie mécanique de l'avvers, car dans certains cas il est même très différent de celui-ci, tel l'exemple de Caulonia. Il n'y a pas de doute que ces différences consistaient à enlever les reliefs bas de l'avvers, qui, pour être frappés, ne devaient pas s'enfoncer profondément dans le flan monétaire.

La caractéristique de toutes les monnaies incuses du sud de l'Italie au VI^e siècle av.n.è. est leur flan étendu, mince, ainsi que la bordure en forme de cordon tordu. On a cherché de plusieurs manières à expliquer les raisons de l'utilisation de ce pro-

cédé. Il n'y en a aucune qui nous donne pleine satisfaction, si ce n'est le fait qu'au VI^e siècle ce procédé aurait constitué le seul moyen d'obtenir une monnaie ayant des qualités artistiques remarquables.

En effet, si nous comparons les monnaies incuses de la Grande-Grèce avec les monnaies de la même époque du bassin égéen, la valeur esthétique des premières ressort nettement supérieure. En d'autres termes, ce sont des raisons d'ordre artistique qui ont déterminé le choix d'un procédé technique qui sera abandonné lorsque le progrès réalisé dans la frappe des monnaies aura assuré l'exécution artistique des pièces par la technique traditionnelle.

Un autre trait de la technique incuse est qu'elle semble avoir été adoptée immédiatement après 550 av.n.è. par trois villes indépendantes: Sybaris, Métaponte et Croton. Un peu plus tard, vers 530 av.n.è., elle se propage aussi dans d'autres centres: de Croton à Caulonia, de Sybaris vers le nord jusqu'à Poseidônia. Petit à petit, vers la fin du VI^e siècle, tous les ateliers monétaires de l'Italie du Sud, excepté Vélie, utilisaient cette méthode.

Le phénomène de l'expansion du procédé correspond d'une part à la destruction de Sybaris par Croton, en 510 av.n.è., et d'autre part à l'interruption des émissions monétaires de Poseidônia pendant trente ans. Avec le temps, le flan monétaire, conservant le même canon, se restreint et devient plus épais. Cela est attesté par les monnaies de Laus, de l'alliance dépendante crotone-sybarite, après 510 av.n.è., et de Taras, atelier qui se distingue sous l'aspect du nombre et de la beauté de ses émissions.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

A partir du moment où le flan s'épaissit, la technique incuse se révèle caduque. Elle ne survit plus qu'à Crotona et à Métaponte, et ces dernières émissions sont loin de la qualité artistique qui a illustré le procédé pendant les décennies antérieures. Le grand nombre des émissions dont il s'agit a fait que ces monnaies, quoique très anciennes, soient beaucoup moins rares que nous ne nous serions attendus. Les collections du Cabinet numismatique de la Bibliothèque de l'Académie roumaine possèdent quelques exemplaires remarquables de Caulonia (statère), Sibaris (statère et hémistatère), Crotona (dans la période finale de la technique incuse).

L'image zoomorphe est numériquement prédominante et, à certaines exceptions près, remarquable en ce qui concerne l'exécution artistique. Le taureau rétrocéphale des émissions sybarites, entre 550—530 av.n.è., possède une telle force potentielle de mouvement qu'il nous est difficile de ne pas songer aux représentations crétoises similaires, quoique, par comparaison avec ces dernières, le réalisme des volumes est considérablement accru.

Malgré le fait que le taureau rétrocéphale est une représentation commune aux cités de Sybaris, Ami (fig. 1), Laus, Sirinos et Pyxus, les artistes graveurs ont su imposer leur individualité sur chacune de ces émissions. Cette même affirmation est valable aussi pour le sanglier qui figure sur les monnaies de Palinurus et Molpa, émises entre 530—510 av.n.è.

Un autre trait du style zoomorphe des monnaies incuses est l'existence de l'exergue, délimitée par une ligne épaisse, ouvra-

gée en divers modèles, exergue ne comprenant aucun symbole accessoire; celui-ci, s'il existe, est placé dans le champ supérieur de la monnaie, comme par exemple la sauterie d'Ami. En échange, en exergue on trouve parfois l'*ethnicon*, mais cela n'est pas imposé par des raisons de style, car, par exemple à Sybaris, l'*ethnicon* est placé le plus souvent au-dessus du taureau.

Des figures humaines, généralement debout, apparaissent sur les monnaies incuses à Caulonia, Poseidonia et, plus tard, à la fin du VI^e siècle av.n.è., à Tarante: le héros Taras sur le dauphin.

L'Apollon de Caulonia, émission de 530 av.n.è. (fig. 2), relève d'un archaïsme mûr, avec des formes anatomiques splendides, au minutieux contour, poussé au point de marquer l'arcade épigastrique. Les exemplaires de cette émission sont de véritables chefs-d'œuvre du genre.

Nous retrouvons la même vigueur artistique chez la représentation de Poséidon sur les émissions de Poseidonia, 510 av.n.è. (fig. 3), rappelant, par le geste du lancement du trident vers la droite, la statue plus récente découverte au cap Artémision (le fait de savoir si elle représente Zeus ou Poséidon a suscité de nombreuses discussions).

La conception statuaire des représentations humaines est évidente, et, dans ce cas, Rizzo a entièrement raison lorsque, d'après le geste et la tenue, il suppose l'existence d'un modèle de grandes dimensions, évidemment en bronze.

Le fait est démontré par le génie qui court, porté probablement sur la paume ouverte de l'Apollon de Caulonia⁵, dont la statue a inspiré le graveur, mais qui est représenté sur la monnaie courant sur tout l'avant-bras du dieu, à cause de l'impossibilité de le réduire aux proportions nécessaires. Cependant, le dieu a la paume ouverte vers celui qui regarde, de manière à ce que celui-ci sache que le génie était sur la paume.

Si la Grande-Grèce atteint dans la seconde moitié du VI^e siècle av.n.è. un niveau

exceptionnel de l'art monétaire dans la technique incuse, les cités grecques de la Sicile frappent, elles aussi, vers la fin du siècle, des monnaies dont les qualités artistiques sont remarquables.

Le principal avantage de la technique incuse, le haut-relief monétaire, explique suffisamment le choix qu'on en a fait si nous songeons au relief bas des premières émissions siciliennes dans la technique traditionnelle.

Syracuse est, de toutes les cités grecques de l'île, celle qui, par le caractère vaste de ses séries monétaires et par l'activité ininterrompue pendant des siècles de ses ateliers, illustre le plus complètement et enregistre de la manière la plus fidèle toutes les tendances et les nuances artistiques, dans leur développement historique.

Son importance politique et économique dans le monde grec occidental attire des artistes de grande valeur qui, travaillant aussi pour d'autres villes, font que sous l'aspect monétaire aussi, l'activité de la célèbre cité soit conjuguée à celle de ses voisins plus ou moins rapprochés.

Les séries archaïques de Syracuse portent à l'avvers le quadriges vers la droite, et au revers la tête de la nymphe Aréthuse vers la gauche, dans un cercle situé au milieu d'un carré incus. Le problème du caractère agonistique du quadriges syracusain ne peut se poser, en fait, avant Gélon. Son existence sur les monnaies à la fin du VI^e siècle av.n.è. ne peut être expliquée que par son sens de *parasemon*, typique pour une ville où l'aristocratie était au pouvoir, car la cavalerie était par excellence l'arme de l'aristocratie. Pindare, dans la II^e Pythique, glorifie Syracuse, ce « berceau des hommes et des chevaux qui tressaillent au son des armes ».

Les chevaux du quadriges sont rendus sur les séries archaïques ou sur celles qui sont intermédiaires entre ces dernières et les séries du nouveau style, par un procédé utilisé aussi par le relief en pierre: le contour du profil des chevaux, deux par

deux, est rendu tel qu'il apparaît sur le chapiteau d'une stèle funéraire attique citée par Rizzo.

La tête de la nymphe Aréthuse, sur le revers de la même série, trouve une réplique plus ou moins fidèle dans une antéfixe en terre cuite, avec laquelle elle a en commun les mêmes caractéristiques de la construction de la figure, de la ligne du profil, du menton, la même manière de tracer l'œil et le sourcil.

Silvio Ferri émet une idée intéressante dans une étude plus ancienne⁶: c'est que le style dorique pur dans la plastique ne paraît pas dans les monuments artistiques de la Grèce proprement dite, mais à l'extérieur de celle-ci, par exemple là où il se superpose au terrain réceptif et natif de la plastique sicilienne. Cette idée est reprise et plus amplement documentée par P. Orlandini dans son étude *Arte indigena e colonizzazione greca in Sicilia*⁷.

Le même Rizzo soutient, avec de sérieux arguments, la relation entre les monnaies de Syracuse et la plastique sicilienne majeure; pour lui, l'étude en parallèle de l'art monétaire et de l'art majeur constitue une impérieuse nécessité pour toute 'pré-occupation sérieuse en numismatique.

Bernard Ashmole⁸ voit cependant dans les coins monétaires des artistes de Syracuse des copies de monnaies archaïques de Corinthe. La tête d'Athéna sur ces monnaies ne ressemble ni comme forme extérieure, ni comme style, aux têtes des monnaies de Syracuse. Nous ne devons pas nous laisser leurrer par deux figures qui, appartenant au même art grec, se ressemblent de ce fait entre elles. Dans ce cas, Rizzo s'éloigne de ce que nous croyons



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

ne pouvoir être affirmé avec toute la vigueur, lorsqu'il soutient que les graveurs des matrices monétaires auraient été aussi les exécutants des modèles respectifs dans la plastique en *ronde bosse* de la statuaire. Au fond, il n'est pas absolument nécessaire que le graveur monétaire qui copie éventuellement un macromodèle en soit aussi le réalisateur.

Il ne peut s'agir d'une copie ou d'une inspiration directe d'après les modèles monétaires de la Grèce proprement dite, mais d'un épanouissement local et original de cet art. Le fait nous apparaît plus clairement si nous comparons avec les émissions siciliennes certaines émissions contemporaines du milieu du V^e siècle dans la Grande-Grèce (Thurium) ou même de la Sicile (Leontinoi), cités qui se trou-

vent sous l'influence directe de l'art monétaire athénien, plus sobre et plus retenu par comparaison avec l'exubérance et l'aspiration à la perfection des représentations monétaires siciliennes.

Certaines maladresses propres à l'art archaïque apparaissent sur les premières séries syracusaines; il s'agit par exemple du manque de perspective avec lequel est rendue la Victoire couronnant l'aurige des tétradrachmes archaïques.

Entre les séries archaïques et celles du nouveau style, bon nombre d'artistes, dont le nom est inconnu, travaillent tant à Syracuse que dans toute la Sicile. C'est à eux que l'on doit les têtes d'Aréthuse sur les séries monétaires, après 480 av.n.è. C'est à partir de cette date que commence, dans la numismatique sicilienne, une période de grand épanouissement.

La politique persane, dont le but était, au début du V^e siècle av.n.è., d'annihiler la résistance des cités grecques et d'étendre, sinon les frontières de son Empire, du moins son influence aussi loin que possible vers l'Occident, connaît une variante de son activité, tout aussi importante que celle qu'elle déployait dans le bassin égéen, dans les efforts faits pour affaiblir et briser le front de la résistance grecque en Occident, en utilisant comme instrument, dans ce but, Carthage.

L'intention de la grande stratégie persane était ainsi d'attaquer par derrière l'alliance grecque, en coupant ses éventuelles possibilités d'approvisionnement ou de refuge en Occident. C'est pourquoi la bataille gagnée à Himère en 479, lorsque Gélon, le tyran de Syracuse, vainquit les armées carthaginoises en anéantissant ainsi, en Occident aussi, les plans du Grand Roi, nous semble tout aussi importante que la victoire de Salamine.

L'émission dédiée à cet événement constitue la première série de monnaies commémoratives que connaît l'Antiquité: ce sont des tétradrachmes en argent auxquelles on a donné le nom de *démarèteia*, du nom de la femme de Gélon, Démarète.

Cette série présente, à côté de grandes innovations artistiques, quelques héritages des émissions archaïques précédentes, parmi lesquels on compte le cercle en relief qui entoure comme un nimbe la tête de la nymphe Aréthuse sur l'avvers des pièces en question (fig. 4).

Les nouveautés sont multiples. Les quatre dauphins qui entourent la tête confèrent à tout l'ensemble l'impression de mouvement et de vie, par le fait qu'ils ne sont pas gravés dans la même position, mais vus d'angles divers. Les quatre figurations apparaissent à celui qui les regarde comme un mouvement décomposé en quatre temps, qui se recompose cependant sur la rétine en créant l'illusion de mouvement.

Cette remarquable innovation artistique est rapidement adoptée par les artistes monétaires siciliens et appliquée avec

succès comme une des solutions les plus indiquées pour le flan monétaire parfaitement circulaire.

La *démarétion* syracusaine devient dès lors le canon des cadences de toute l'iconographie similaire. Voici, par exemple, une tétradrachme de Gela, émise vers 440 av.n.è., où la tête centrale d'Aréthuse est remplacée par la tête d'une divinité aquatique locale, entourée de trois poissons dans des positions différentes, successives, qui, décomposant le mouvement, le recomposent aux yeux de celui qui regarde (fig. 5).

Nous ne pouvons dépasser le moment de la fin de la période archaïque et de la période de l'activité monétaire marquée, à Syracuse, par les règnes de Gélon et de Hiéron, c'est-à-dire vers 470 av.n.è., sans mentionner, du moins rapidement, une autre réalisation de grande beauté, l'œuvre d'un maître exceptionnel que Rizzo nomme le Maître du Silène, connu par une tétradrachme d'Aetna et une autre de Naxos.

L'œil du Silène d'Aetna (fig. 6) est rendu presque de profil, et l'expression de bête sauvage du visage est si frappante qu'elle brise les limites du bidimensionnel, donnant l'illusion d'une ronde-bosse. L'avvers de Naxos (fig. 7), avec le Silène assis, œuvre du même artiste, est de fait une transposition dans l'art monétaire d'une image commune aux vases attiques. Mais quelle liberté et que de force dans cette représentation!

Du temps de Hiéron et dans la première période de la démocratie syracusaine, c'est-à-dire entre 478 et 435 av.n.è., toute une série de graveurs réalisent des variétés originales infinies du type *démarétion*, que Rizzo confronte toujours avec les monuments de la plastique majeure, dans les rares cas où ceux-ci sont parvenus jusqu'à nous. C'est le moment où la tête d'Aréthuse perd son hiératisme olympien et transcrit fidèlement les types féminins contemporains des graveurs. Ces têtes deviennent en fait des portraits, même s'ils sont destinés à rester anonymes. Si nous songeons cependant à l'histoire du portrait dans l'art grec, dont certains chercheurs ont tendance

à pousser les débuts jusqu'au temps de Thémistocle, nous ne pourrions faire abstraction, en tant que documents éloquentes de son développement historique, des têtes individualisées de l'Aréthuse syracusaine sur les effigies monétaires qui s'échelonnent entre Hiéron et le dernier tiers du V^e siècle av.n.è.

Ces émissions constituent, dans la numismatique sicilienne, le chaînon logique entre les grands maîtres de la période antérieure et les célèbres graveurs monétaires de la fin du siècle, dont l'histoire a conservé les noms parce qu'ils signaient leurs œuvres.

Eukleidas, qui travailla à Syracuse entre 440 et 420 av.n.è., est, après Eumène et Sosios, le troisième artiste graveur qui signe les émissions monétaires de cette ville. La tête traditionnelle d'Aréthuse, ouvragée avec une grande richesse d'ornements soigneusement traités jusque dans les plus petits détails, n'est que l'une des réalisations de son art incomparable.

Une innovation dans la numismatique sicilienne qui lui est due est la représentation de la figure d'Athéna trois-quarts de face, avec d'évidentes inspirations phidiasques (fig. 8). La représentation des figures de face⁹ est beaucoup plus ancienne dans l'art monétaire grec, si nous songeons aux tétradrachmes d'Amphipolis ou, avant celles-ci, aux drachmes histriennes.

On peut dire qu'Eukleidas¹⁰ est, pour la monnaie syracusaine, le représentant des tendances de l'art attique d'école phidiasque; il a laissé, par la richesse de son œuvre, une forte empreinte sur toute la production des artistes monétaires du temps.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Les noms d'Euainétos et de Kimon, qui ont travaillé au cours des dernières décennies du V^e siècle av.n.è. tant à Syracuse qu'à Catane et Camarine, sont reliés à l'émission de la deuxième série commémorative dans l'histoire numismatique de Syracuse. Il s'agit de la tétradrachme frappée en 412, après la victoire d'Assinaros, de 413. Les quadriges des revers, ouvragés soit par Euainétos, soit par Kimon, ont en commun un trait frappant, d'une particulière plasticité. Ils représentent le moment le plus tendu de la course, lorsque l'attelage doit contourner la borne à la moitié du stade. L'aurige, dans cette phase, doit parfaitement maîtriser les chevaux qui, en se cabrant, offrent un large front à celui qui regarde: les poitrails tendus, les têtes et les encolures agitées créent une diversité

de lignes de force harmonisées par l'artiste avec un sens esthétique profond. Si l'on regarde la monnaie, le quadrigue paraît comme rendu presque de trois-quarts de face, alors que, théoriquement, il continue à rester de profil (fig. 9).

L'union entre l'aurige et les chevaux est si puissante que les lignes de force de toute l'image forment des cercles concentriques déployés autour d'un point central qui se trouverait quelque part derrière l'encolure du premier cheval.

L'artiste monétaire qui arrive à la perfection de la représentation des chevaux de quadrigue, c'est Euarchidas¹¹, qui travaille à Syracuse vers la fin du siècle. Il brise les cercles concentriques des lignes de force dans lesquelles Euainétos et Kimon ont conçu le revers, construisant l'image en hauteur.

Les chevaux ont des encolures minces et excessivement hautes et les têtes baissées ou élevées sur la verticale, de sorte que toute l'image devient élancée. Le quadrigue semble s'envoler sur la verticale. Même Nikê, qui porte comme d'habitude la couronne au-dessus, est rendue le buste incliné jusqu'à atteindre la verticale, le tout caractérisé par la force et l'impondérabilité.

L'art des têtes rendues de face, soit celle d'Athéna d'Eukleidas (fig. 8), celle d'Aréthuse de Kimon, de Syracuse (fig. 10), ou celle d'Apollon de Catane (émission de 415 av.n.è.), due à Hérakleidas (fig. 11), recourt à un procédé technique du domaine de la peinture, pour créer l'illusion d'un fort relief. La courbe de volume de la tête se projette ainsi dans le plan, une zone très large se déployant autour de la figure, zone qui devait appartenir aux parties invisibles, dans le plan, de la tête. Il se crée ainsi l'illusion d'un puissant relief dont l'artiste monétaire ne pouvait abuser en hauteur, car les parties très élevées par rapport au flan monétaire étaient soumises, en circulation, à une usure très rapide, l'image monétaire se détériorant de la sorte d'une manière non uniforme. Cela a été, du reste, l'une des causes qui ont déterminé les artistes à renoncer à un moment donné, vers le milieu du siècle suivant, à rendre la figure de face sur les monnaies.

L'exagération de la partie supérieure de la tête, dans le but de créer l'illusion du relief, dépasse les limites permises, sur certaines monnaies, ce dont les graveurs siciliens ont su se garder. Une tétradrachme de Clazomènes, due à Théodotos, émission de 370 av.n.è. représentant Apollon, est un exemple éloquent de cette exagération et de ses résultats négatifs sur l'harmonie de l'ensemble (fig. 12).

Les graveurs siciliens ont su utiliser chaque détail de la figure pour le transformer en instrument d'une force plastique exceptionnelle qui exprime le sens de toute la représentation.

Les cheveux d'Aréthuse sur la tétradrachme commémorative de Syracuse (fig. 10) sont travaillés par Kimon avec tant de finesse et de fluidité que l'on comprend à première vue la nature aquatique de la divinité représentée. La légère et molle inclinaison de la figure vers la gauche donne l'impression qu'elle flotte sur les paisibles ondes imaginaires des cheveux.

Par contre, les boucles de la tête laurée d'Apollon sur la tétradrachme de Catane (fig. 11) sont tracées par Hérakleidas avec la rigidité nécessaire pour suggérer les radiations solaires qui pénètrent fortement l'atmosphère, fécondant de vie la nature. Ainsi, les cheveux des deux figures mentionnées ne représentent pas seulement deux modes différents de travail de deux artistes, mais deux acceptions diffé-

rentes conférées à la même partie capillaire. Grâce à leur beauté, les monnaies siciliennes de la fin du V^e siècle av.n.è. ont servi de motifs ornementaux pour la décoration de la céramique de luxe hellénistique du sud de l'Italie ¹².

Les nombreuses séries monétaires de la Grande-Grèce et de la Sicile constituent un vaste sujet d'étude pour le chercheur d'histoire de l'art grec.

Par ces quelques considérations, nous avons essayé, autant qu'il nous a été possible, de tracer plutôt un croquis du paysage monétaire, où, dès le début et de manière délibérée, on avait accordé toute l'attention à l'aspect artistique, destiné à recommander au monde la richesse et la puissance des cités grecques de la Méditerranée occidentale.

¹ A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Paris, 1965, p. 88.

² *Numismatica antica*, Milan, 1964, p. 81.

³ *La technique des monnaies incuses de Grande-Grèce*, dans « *Revue belge de numismatique* », 1947, p. 5 et suiv.

⁴ *Op. cit.*, le chapitre *Tecnica monetaria antica*.

⁵ L. LACROIX, *L'Apollon de Caulonia*, dans « *Revue belge de numismatique* », 1959.

⁶ SILVIO FERRI, *Archaeologia*, Milan, 1956, p. 137.

⁷ P. ORLANDINI, dans « *Κώκαλος* », vol. X—XI, 1964—1965.

⁸ BERNARD ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Sculpture in Sicily and South Italy*, dans « *Proc. of the Brit. Academy* », 1934, p. 91—125.

⁹ AGNES BALDWIN, *Facing Heads on Greek Coins*, Chicago, 1969.

¹⁰ L. BREGLIA, dans *Enciclopedia dell'arte antica*... , s.v. *Eukleidas*.

¹¹ A. STAZIO, dans *Enciclopedia dell'arte antica*... , s.v. *Euarchidas*.

¹² G.M.A. RICHTER, *Calenian Pottery and Classical Greek Metalware*, dans *A.J.A.*, vol. 63, n° 3, 1959.

Die folgenden Betrachtungen beziehen sich auf zwei Denkmäler im Bereiche der rumänischen Architektur, ohne Vorläufer und ohne weitere Nachfolge.

Zunächst die Nikolauskirche in Rădăuți, Moldau. Der ursprüngliche Bau ¹ besteht aus dem Pronaos, dem Naos und dem Altarraum (Abb. 1—2). Die beiden Gemeinderäume sind je dreischiffig mit vier-eckigen Pfeilern. Sie haben ein leicht spitz-bogiges Tonnengewölbe auf Gurten und gleichartige Arkadenbogen. Im Mittelschiff verlaufen die Gewölbe entlang der Haupt-achse, in den Seitenschiffen sind sie jedoch quergestellt. Die Seitenschiffe sind erheb-lich niedriger, d.h. basilikal angeordnet. Im Naos sind die Seitenschiffe mit kleinen, fensterlosen Räumen (eine Art Verstecke) mit Längstonnen überbaut, offensichtlich zur Verstrebung der Mittelschiffswölbung (Abb. 3). Zu diesen Räumen führt eine im Pronaos untergebrachte Wendeltreppe. Das Gewölbesystem ist charakteristisch und entscheidend für die typologische Einordnung des Bauwerkes. Minder bezeichnend ist der Altarraum, eine etwas verlängerte halbrunde Apsis, gleichfalls mit leicht gespitzter Tonne und Halb-kuppel. Ein einziges langes und hohes Walm-

PROBLEME DER KIRCHENBAUKUNST DES 14. JAHRHUNDERTS IN DER MOL- DAU UND DER WALACHEI

Virgil Vătășianu

dach bedeckt die Kirche samt Altarraum (Abb. 4). Der Exonarthex stammt erst aus dem Jahre 1559 und gleichzeitig wurden offenbar auch die Tür- und Fensterrahmen erneuert. Sie können daher für die Beurtei-lung des ursprünglichen Baues kein Zeugnis ablegen.

Paul Henry² gebührt das Verdienst auf den zisterziensischen Charakter des Gewölbe-systems hingewiesen zu haben (Typus Clairvaux II, den die Kirche in Fontenay vertritt, 1147). Als Vermittler verweist er ganz allgemein auf die Zisterzienserarchi-

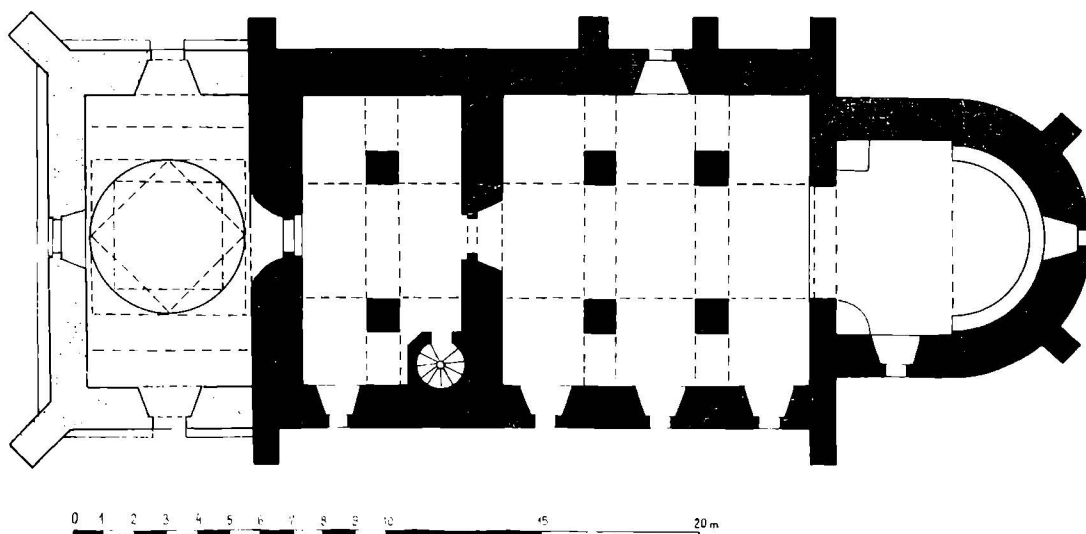


Abb. 1. — Rădăuți, St.
Nikolauskirche, Grundriß

tektur Polens, ohne ein konkretes Beispiel zu nennen. Infolgedessen bleibt die Herkunftsfrage offen.

In bezug auf die Verbreitung des Bautypus Clairvaux II läßt sich sagen, daß er in der Schweiz³ bei den Klosterkirchen der Zisterzienser in Bonmont (um 1150,

Österreich ist dieser Bautypus in der Zisterzienserkirche in Viktring (1132—1202) anzutreffen, ferner in Kranichberg, Rems,

Abb. 2. — Rădăuți,
St. Nikolauskirche,
Längsschnitt

Abb. 3. — Rădăuți,
St. Nikolauskirche,
Querschnitt

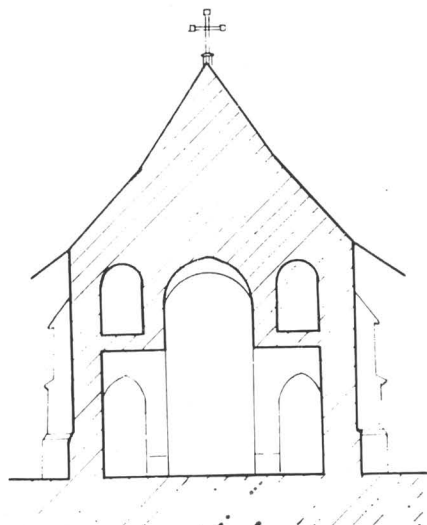
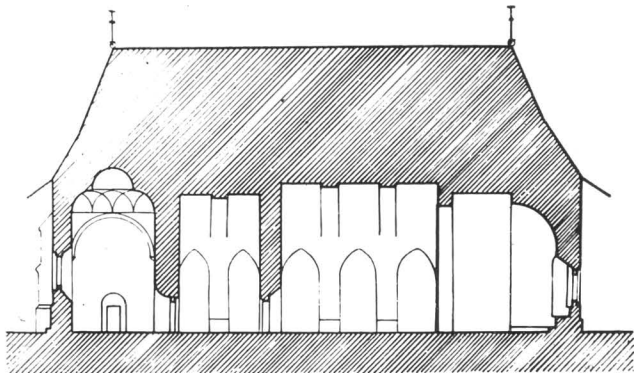


Abb. 4. — Rădăuți,
St. Nikolauskirche,
Südwestansicht

Abb. 5) und Hauterive (hier wird im Jahre 1162 eine „ecclesia constructa“ urkundlich erwähnt) auftaucht. Tonnen und Bogen sind auch hier leicht gespitzt. Bemerkenswert ist die Mittelschiffstonne in Bonmont, die sich gleichfalls auf Gurtbogen stützt, während ein einheitliches Satteldach die basilikalen Längsschiffe bedeckt. In

Deutsch-Griffen, Schwanberg, Edelschrott, Piber und Kammern⁴. Merkwürdigerweise läßt sich aber gegenwärtig eine weitere Verbreitung dieser Bauformen nach den europäischen Ostländern nicht nachweisen. Die Zisterzienserkirchen in Ungarn (Bélapátfalva⁵) und Rumänien (Cîrța⁶), sowie auch diejenigen der Slowakei⁷ und Polens⁸,

letztere zahlreich, weisen entwickeltere Wölbungssysteme auf, die den unter der Bezeichnung Pontigny III und Citeaux III bekannten Typen angehören.

Die kultisch spezifisch orthodoxen Eigenschaften des Baues in Rădăuți (Altarraum, Scheidewand zwischen Pronaos und Naos) beiseitelassend, bietet die Datierungsfrage der zisterzienser Elemente kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Zur Zeit überwiegt die Meinung, die Kirche der Regierungszeit des Fürsten Bogdan (1359–1365) zuzuweisen, dessen Grab — offenbar das älteste hier befindliche — im Jahre 1480 ein Epitaph erhielt⁹. Es fragt sich nun ob der Fürst Bogdan tatsächlich in der Lage war Beziehungen zu Österreich zu pflegen, oder ob künftighin die Archäologen Zwischenstufen in der Slowakei, in Polen oder in der Maramureș entdecken werden? Verlockend wäre schließlich der Versuch einer etwas früheren Datierung. Die Vorgänger Bogdans waren dem ungarischen König Ludwig dem Großen untertan und standen daher dem Katholizismus näher. Auch könnte vielleicht eine archäologische Untersuchung in Rădăuți selbst neues Licht auf diese Fragen werfen.

Der zweite Bau, der uns beschäftigen soll, ist die einstige Kirche des Fürstenklosters Negru-Vodă in Cîmpulung, Walachei. Von dieser sind nur die archäologisch aufgefundenen Grundmauern (Abb. 6) erhalten¹⁰. Ich hatte gegen die Richtigkeit dieses Grundrisses einer angeblich romanischen Basilika Zweifel geäußert¹¹, da der Plan einem solchen Bau und einer entsprechenden Datierung unter keinen Umständen entspricht. Die neuerdings in Diskussion gebrachte Schenkungsurkunde an die Kirche aus dem Jahre 6860 (= 1351/2) — die allerdings nur in einem Transsumptum aus dem Jahre 1618 erhalten ist¹² und nichts über den Bau aussagt — und der Grabstein des Fürsten Nikolaus Alexander Basarab mit dem Todesdatum 6872 (= 1364) veranlaßten mich diesem Problem neue Aufmerksamkeit zu schenken, jedoch unter der Bedingung die These eines romani-

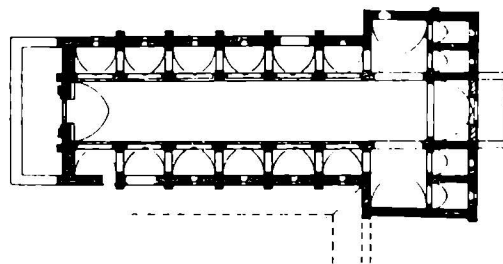


Abb. 5. — Bonmont, Klosterkirche, Grundriß

schen Baues auszuschalten und den Grundriß als denjenigen einer Hallenkirche mit Chorumgang anzusehen. Der Ostabschluß ist siebenseitig, aus dem Dodekagon. Als Eigenheiten der Struktur wären die ungleichen Joche und das Fehlen der Strebe Pfeiler, als Anpassungen an den orthodoxen Ritus die Scheidewände zwischen Pronaos und Naos und die Absonderung der Prothesis und des Diakonikons anzusehen.

Die obengenannten Anpassungen an den orthodoxen Kultraum beiseitelassend, erübrigt es die Frage nach der Herkunft der gotischen Hallenkirche zu beantworten. Hallenchöre finden sich in Siebenbürgen nur in der evangelischen Kirche in Sebeș, (erbaut etwa 1361–1382, Abb. 7) und in der Schwarzen Kirche in Brașov, (Baubeginn Ende des 14. Jh., Abb. 8), beide¹³ wesentlich später als das vermutete Datum der Kirche in

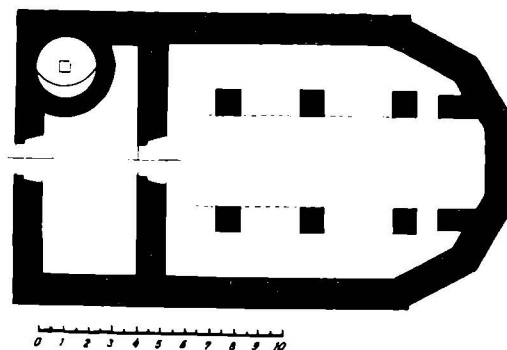


Abb. 6. — Cîmpulung-Muscel, Grundriß der einstigen Fürstenkirche

Abb. 7. — Sebeş
(Mühlbach), evan-
gelische Kirche,
Grundriß

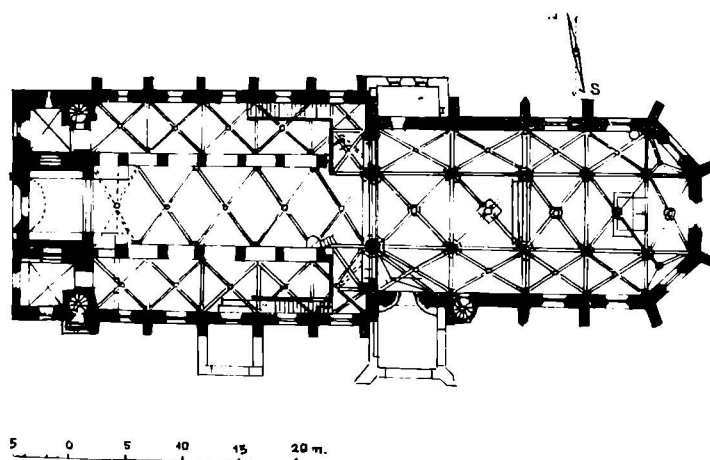


Abb. 8. Braşov
(Kronstadt), evan-
gelische Schwarze
Kirche, Grundriß

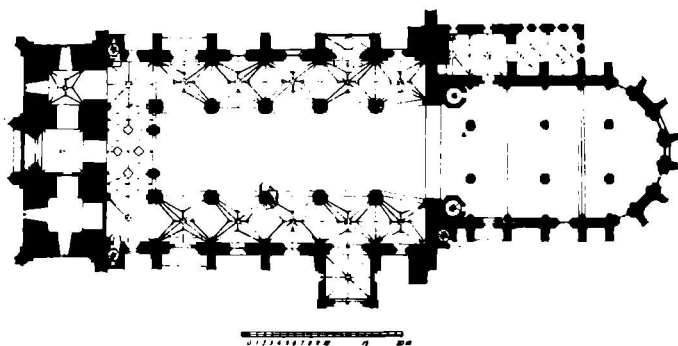
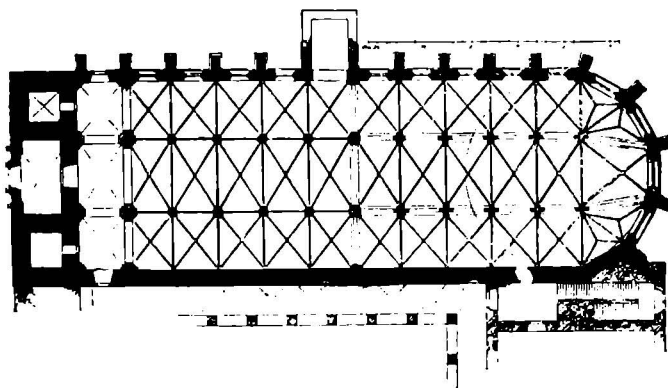


Abb. 9. St. Lam-
brecht, Benedik-
tinerkirche, Grund-
riß



Cimpulung. Dabei unterscheiden sich auch die Grundrisse: das Chor in Sebeş ist fünfseitig, dasjenige in Braşov neunseitig. Die Jochlänge ist auch bei den obengenannten Kirchen abgestuft, aber in umgekehrter Richtung: die Joche verkürzen sich von Westen nach Osten und täuschen daher dem Eintretenden einen größeren Raum vor, während in Cimpulung sich die Joche von Westen nach Osten

verlängern, eine Anordnung, die den Raumeindruck beeinträchtigt.

Weiter forschend, treffen wir ein Hallenchor um 1400 in der Pfarrkirche der Innenstadt in Budapest¹⁴, aber eine eigentliche Analogie die auch chronologisch bedeutsam ist, findet sich erst in Österreich: die Abteikirche der Benediktiner in St. Lambrecht (Abb. 9). Die Ähnlichkeiten beziehen sich in diesem Fall auch auf den siebenseitigen Chorschluß und auf das mangelhafte Verhältnis des letzteren zu den Innenfeilern. Der österreichische Bau besitzt dagegen monumentale Abmessungen und zweckgemäße Strebepfeiler, die in Cimpulung fehlen. Nach R.K. Domin¹⁵ stammt das St. Lambrechter Chor aus den Jahren 1330—1359, nach W. Buchowiecki¹⁶ aus dem etwas enger gefaßten Zeitraum von 1339—1359. Beide Forscher sind sich einig als Vorläufer die Hallenchöre der Wallfahrtskapelle in Enns und der Wallfahrtskirche in Pöllauberg anzusehen. R.K. Domin¹⁷ weist beide Baudenkmäler in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, während W. Buchowiecki¹⁸ ge-

naudere Daten vorschlägt: 1325 für Enns und 1339 für Pöllauberg.

Da von der Kirche in Cimpulung nur die Grundmauern erhalten sind, läßt sich nichts über den Bau und über die Werkstattformen aussagen. Das Fehlen der Strebepfeiler würde auf eine Holzdecke schließen lassen, obwohl eine solche bei Hallenkirchen kaum vorkommt. Die bescheidenen Ausmaße der Kirche schließen aber

auch die Annahme von Rippen-
gewölben nicht aus, und der
vollständige Zusammenbruch
der Kirche gelegentlich des
Erdbebens aus dem Jahre 1628¹⁹
und die Errichtung eines Neu-
baues in der Folgezeit wäre auf
diese Weise leichter zu erklären.
Daß gewölbte Hallenkirchen
gelegentlich auch ohne Strebe-
pfeiler errichtet wurden beweist
die allerdings viel spätere Pfarr-
kirche in Schladming²⁰ (1522–1532,
Abb. 10).

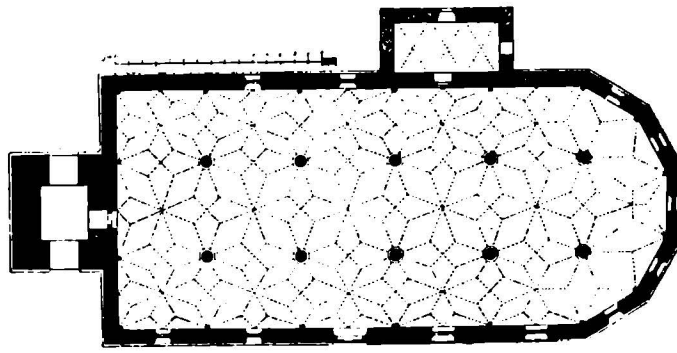


Abb. 10. – Schlad-
ming, Pfarrkirche,
Grundriß

Auf Grund der obigen Betrachtungen
könnte daher die Kirche in Cimpulung
frühestens ganz kurz vor 1351 datiert
werden und wahrscheinlich war damals der
Bau noch gar nicht vollendet.

Wie sich auch in diesem Fall in kon-
kreter Weise die Beziehungen zu Österreich
abgespielt haben, bleibt ein Rätsel. Eine
sächsische Bevölkerung gab es in Cîmpu-
lung allerdings bereits im 13. Jahrhundert,
und ihr diente zunächst die ehemalige
gotische Saalkirche der „Bărăția“ (vermut-
lich ein Minoritenkloster) und dann, gegen
Mitte des 14. Jahrhunderts, auch ein Domi-
nikanerkloster (nur wenige Grundmauern
archäologisch nachgewiesen). Auch die
guten Beziehungen zur Römischen Curie
müssen in Betracht gezogen werden²¹. Es
heißt auch, daß Fürst Basarab (1324–
1351) eine katholische Gattin gehabt habe
und sicher katholisch war die zweite

Gattin des Fürsten Nikolaus Alexander
Basarab (1352–1364). Eine Tochter des
Letzteren war mit dem ungarischen Palatin
Ladislaus von Oppeln verheiratet. Bezie-
hungen zu der katholischen Umwelt gab
es daher ohne Zweifel.

Die besprochenen Denkmäler, ersteres
in der Moldau, letzteres in der Walachei,
bezeugen beide gewisse Verbindungen zum
mitteleuropäischen Feudalismus und
dementsprechend zur katholischen Um-
welt, in vollem Einklang mit den histori-
schen und politischen Beziehungen, die
urkundlich bekannt sind. Auch die Tracht
und die Grabbeigaben (Goldschnalle,
Knöpfe, Ringe) der Fürstengräber in der
Nikolauskirche zu Curtea de Argeş, die
der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts
angehören, besagen dasselbe. Es bleibt
daher Aufgabe der künftigen Forschung
diesen historischen Fragen und ihrer kultu-
rellen und künstlerischen Bedeutung weiter
nachzugehen.

¹ Nähere Beschreibung und ausführliche Biblio-
graphie bei Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale*
in țările române, I, Bucureşti, 1959, S. 301–302.

² PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du*
Nord des origines à la fin du XV^e siècle, Paris, 1930,
S. 42.

³ JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*,
II. Die gotische Kunst, Frauenfeld, 1947, S. 16,
24–27.

⁴ RICHARD KURT DONIN, *Zur Kunstgeschichte*,
Österreichs, Wien, 1951, S. 117–118. Den Angaben
Donins folgend, gehört die in meinen früheren
Arbeiten in diesem Zusammenhang erwähnte
Gemeindekirche in Thunan nicht hierher. Für die

Möglichkeit Grund- und Aufriß der Thunaner
Kirche zu prüfen, möchte ich auch an dieser
Stelle dem Österreichischen Denkmalamt danken.

⁵ V. VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura roma-
nică în Panonia medievală*, Bucureşti, 1966, S. 97ff.
(mit Literaturhinweis).

⁶ Ders., *Istoria artei feudale în țările române*, I,
S. 99ff.; Derselbe, in *Istoria artelor plastice în*
România, I, Bucureşti, 1968, S. 131–132; Entz
Géza, *Le chantier cistercien de Kerc (Cirfa)*, in „Acta
Historiae Artium Academiae Scientiarum Hunga-
ricae“, IX–1963, S. 3ff.; vgl. den Kommentar
bei V. Vătăşianu, *Arhitectura și sculptura romanică*
in *Panonia medievală*, S. 116.

Anmerkungen

⁷ Eine Erwähnung verdient die Kirche des ehemaligen Dominikanerklosters in Banské Štiavnica (13. Jh.), obwohl behauptet wird, daß der Innenraum ursprünglich holzgedeckt war und daß die Gewölbe erst im 17. Jh. eingezogen worden sind. Vgl. *Súpis pamiatok na Slovensku*, I, Bratislava, 1967, S. 70–72.

⁸ ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI, *Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków*, Wrocław, 1963.

⁹ Für die Datierung in der Zeit des Fürsten Bogdan äußerten sich M. KOGĂLNICEANU, *Cercetări critice cu privire la istoria românilor*, in „Revista pentru Istorie, Archeologie și Filologie“, XIII–1912, S. 103 u. 106; GH. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, in BCMI, XVIII–1925, S. 159–160; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, S. 302; GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, S. 123; D. NĂSTASE in *Istoria artelor plastice în România*, I, S. 183. Eine spätere Datierung u.zw. in die Regierungszeit Alexanders des Guten (1400–1432) – offenbar noch schwerer zu begründen – schlugen vor: IORGA-BALȘ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, S. 44 und – merkwürdig genug – auch PAUL HENRY, a.a.O., S. 47.

¹⁰ V. DRĂGHICEANU im BCMI, X–XVI, 1917–1923, S. 21; N. GHICA-BUDEȘTI, im BCMI, XX–1927, S. 122–123; GR. IONESCU, a.a.O., S. 118–119; V. DRĂGHICEANU, *Despre mănăstirea Cîmpulung. Jurnalul săpăturilor*, in *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXII–1964, S. 284–335; *Istoria artelor plastice în România*, I, S. 109–110.

¹¹ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, S. 130–131.

¹² *Documenta Romaniae Historica*, B. *Țara Românească*, București, 1966, S. 11, Nr. 2; PAVEL CHIHAI, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung-Muscel*, in *Biserica Ortodoxă Română*, LXXIX–1961, S. 1033 u. 1041; Ders., *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècle en Valachie*, in RRHA, V–1968, S. 46–47.

¹³ V. VĂTĂȘIANU, a.a.O., S. 222, 228–229 (mit Literaturhinweis).

¹⁴ *A magyarországi művészet története*, I, Budapest, 1956, S. 188, Abb. 123.

¹⁵ R. K. DONIN, *Bettelordenskirchen in Österreich. Zur Entstehung der österreichischen Gotik*, Baden b. Wien, 1935, S. 338, Abb. 47, 49, 50; Ders., *Zur Kunstgeschichte Österreichs*, S. 143.

¹⁶ W. BUCHOWIECKI, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien, 1952, S. 243–245.

¹⁷ R. K. DONIN, *Bettelordenskirchen*. . ., S. 194 u. 338; Ders., *Zur Kunstgeschichte Österreichs*, S. 144 u. 171.

¹⁸ W. BUCHOWIECKI, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, S. 236 u. 242–243.

¹⁹ V. DRĂGHICEANU, im BCMI, X–XVI, 1917–1923, S. 21.

²⁰ W. BUCHOWIECKI, a.a.O., S. 379.

²¹ Ein Brief des Papstes Johann XXII. aus dem Jahre 1327 an den Fürsten Basarab, und ein anderer, des Papstes Clemens VI. aus dem Jahre 1345, an den ungarischen König. Vgl. Hurmuzaki, *Documente*, I–I, Nr. 476, S. 600–601 und Nr. 551, S. 697–698.

CONTRIBUTIONS TO THE KNOWLEDGE OF THE CIVIL ARCHITECTURE OF ISTANBUL

Constantin Joja

Very few things have been written on the civil architecture of Istanbul; it has not been one of the major subjects of Byzantine art researchers more attracted by the extraordinary gorgeousness of the religious art. Art researchers and historians have not been interested in post-Byzantine civil architecture and it seems that nothing of the Byzantine civil architecture, except the Walls and Tekfur Serai, has been transmitted to the architecture still extant in Istanbul.

In fact, though in full reconstruction, Istanbul still possesses very rich architecture in the purest filiation, without any foreign influence, to such an extent that, from a stylistic point of view, some of the stone constructions in the Fanar or parts of them, such as the inns, could be considered dating from the 15th century.

As regards the civil wooden architecture, though examples older than 200 years are not to be found, we are struck by its particular character, differing from everything built in the Islamic world, in the Balkans and in Anatolia, and we wonder, considering the sense, plastic and volumetric values and the modenature, whether we have not to do with the wooden architecture of the Byzantium of the first centuries, if we have not to do with the image of the real Constantinople.

Characteristic for enclosed towns are the small dimensions of the narrow and deep lots (5–6 m façade), the rational apportionments occurring in every walled city where the land becomes extremely precious. Consequently we may assume that the present lots in Istanbul are the initial ones, except for the different amalgamations which occurred in the course of time.

As the lots have been maintained intact for more than 1500 years, we may doubt that the stylistic variations of the houses, built wall close to wall every 5 meters, have been very great. These variations could concern the height of the storeys, i.e. the dimensions of the interior space, the

luminosity prescribed by the dimensions of the windows and by the fondness for light or shade of the inmates, its structure — stone, brick or wood —, its modenature and the ratio between the void and built space of the windows. The number of the windows being determined by the dimensions of the lot as well as by the height of the house — 3 or 4 levels —, the only possibility left in Istanbul was to vary the decoration of the façade. The type of houses lacking any decoration (fig. 1) can be presumed to be the initial one, in the pure artistic conception dating from the foundation of the walled city, unaltered by any foreign stylistic influence.

The architecture with such a well-determined volume gains in expressivity and can be varied only by the use of loggias and bow-windows.

However, as triangular bow-windows do not exist or are not to be found anywhere else in such numbers as in Istanbul, we may consider this characteristic of the stone and wooden architecture as peculiar to this walled city, from where it cast reflexes in Balkan architecture.

The existence of the triangular bow-window on the façade of the Tekfur Serai palace shows that this was a Byzantine manner of enlivening the façade.

The complete covering of the façade with horizontal rabbetted boards is most unusual in Western architecture in which the panels between the poles are plastered or covered with overlapping boards. In the Mediterranean area this kind of Istanbul architecture is to be met with nowhere else. As a matter of fact, in the Balkans, except at Sozopol and Nesebar, the old houses are plastered outside.

Thus, all the premises entitle us to state that the present wooden architecture in Istanbul is the same, or almost, as it was in the Byzantine epoch. As it is not to be supposed that a stone or brick architecture was replaced by a wooden one — the normal evolution of architecture being to pass from wooden to stone and to brick — we may conclude that the lots of Istanbul were initially built of wood. The frames and frontons above the windows could have been easily reproduced in wood even beginning with the first centuries, in the event they had not pre-existed those made of stone.

The Renaissance aroused no echo in Istanbul; it was only the baroque that penetrated exerting a strong influence on all the official architecture of Istanbul. But the wooden architecture of Istanbul shows no baroque but only classical elements, which can be only reminiscences of the ancient classicism handed down by tradition from the Byzantines to the Turks, consequently a genuine post-Byzantine architecture. Neo-classicism did not penetrate into the official architecture of Istanbul so there are no reasons to think that it could have influenced so strongly and so directly wooden architecture, not having been transmitted through the agency of official architecture or of the architecture of the houses belonging to the notabilities.

The Greeks have reproduced the wooden temple in stone and there is nothing to prove that this wooden architecture was inferior to the stone architecture that has been preserved. In Byzantium, as well as everywhere else, the same architects worked

both in stone and in wood, and the stone decoration, like the wooden one, must have been the same as the decoration we see nowadays in Istanbul.

A clear distinction should always be drawn between religious and civil architecture. We could not expect that the Byzantine religious architecture of the 10th — 12th centuries should have influenced the civil architecture, the former serving religion and the latter expressing and serving man. And in fact, no connection can be established with the Byzantine religious architecture of the 9th — 15th centuries; but the connection between the civil stone architecture of the 12th — 16th centuries and that in wood of the 18th — 19th centuries is manifest and easy to determine.

If in the civil stone architecture one might find reminiscences of stone masonry structure of religious buildings (although, personally, I cannot mention many similar reminiscences, except the cornice), in wooden architecture it would be logical to find no stylistic link with religious architecture.

Wooden architecture was always considered, through an unaccountable error, less suited to monumentality or expression, less apt to be the bearer of a national message, less capable of the utmost artistic perfection and of stylistic precision than stone and brick architecture, in other words than the religious and military architecture. Due to the plasticity of the material, by a long stylistic refinement, by an incomparable expansion of these buildings in all periods and under all climates, wooden architecture won actually, in a way, a plastic supremacy over stone or brick architecture.

An one-sided aesthetic education started by the Italian Renaissance and continued down to the present, has concealed the multitude of plastic means of wooden architecture, its unlimited possibilities of expression, the warmth of this live material, its clear language, never ostentatious or grandiloquent.

This preconceived idea was to hinder architectural creation for several centuries.

The superiority of stone architecture to the wooden may concern the material but not the artistic value of the whole, it may concern the solidity and duration of the building, but not the beauty of its proportions and harmonies. We do not judge a structure by the material it is made of, nor a painting by the technique and the colour employed; nevertheless architecture has been judged by the value of the material. Starting from the Italian Renaissance, which influenced the whole of Europe, stone architecture eliminated the beauty and gorgeousness of wooden architecture. Its evolution in Northern Europe stopped at the Gothic period, and was to continue to live only in the form of Romantic architecture of the German and Swiss castles and especially in peasant architecture.

The admiration and fondness of the Byzantines for brick and stone architecture obscured their understanding of wooden architecture. The return to the ancient Greek ideal of the monumental adapted to the human scale maintained, after the building of the last grand building, Saint Sophia, a precise equilibrium in the artistic estimate in Byzantine and post-Byzantine architecture. Modern architecture is at least one century behind, because wooden architecture had ceased to interest architects and the entire society: urban architecture has taken a different aspect, and has built real stone deserts because wooden architecture was abandoned. The resuming of ancient architecture during the Renaissance, with its baroque and neo-classical prolongations, had incalculable consequences on architecture. This was in fact a halt in the normal evolution of the Gothic which should have been followed by some other style instead of a revival.

Wooden architecture fell out of favour also due to the fact that wood is an easily inflammable material, and tremendous values could be lost and whole towns could be burnt down. But this was no criterion of artistic judgement.

By daring to set side by side and compare the achievements of wooden architecture to those of stone architecture, we are aware that we offer for the modern man's attention values that had been eliminated from the aesthetics of modern times, values neglected by the history of fine arts, architectural subtleties and refinements which stone architecture has not been able to attain.

Our plea for the wooden architecture of Istanbul also applies to Gothic architecture and to the still older, general wooden architecture.

Wooden architecture has given urbanist values superior to those of brick and stone, as it was far easier to attain street harmonies, harmonious relations from building to building, colour connections superior to those of plaster, firmer artistic values than in stone architecture.

The fact that today architecture has completely abandoned the technique and the art of stone architecture, the spatial conception and attraction for its gravitational properties shows a parallelism between the refinement of wooden architecture and modern architecture.

Different artistic conceptions, due to an aspiration after eternity, generated by a certain philosophy, and due to a preference for wood, this live material with a limited life, inevitably led to different architectural expressions, even when the same elements were used in the decoration of both types of architecture. Thus, the window frames, the small triangular or rounded frontons of the ancient Roman baroque, the channelled pilasters had certainly been used concomitantly in wooden and stone architecture, though it is not possible to state precisely where they were used for the first.

How can the fact that no architecture treatise mentions wooden architecture be accounted for? Vitruvius, Palladio, Serlio are concerned only with stone and brick architecture. This enables us to think that the wooden buildings were not made by

artists, that wooden architecture was not considered to be art; that nothing existed except temples and palaces, circuses and churches, theatres and thermae, and that people lived in huts and cabins. But we know that in Rome there were six-storeyed wooden houses, that towns burned easily, that Solomon's Temple possessed cedar columns, that in Constantinople most of the houses were built in wood and had three and even four storeys. Nobody can say that Ur, Babylon, Nineveh, Thebes, Athens, and all the Greek and Roman towns were not built for the greater part of wood, on a brick groundfloor.

Wooden architecture must have been more extensive than we might think during ancient times and in the Middle Ages because one can build in wood easier and more rapidly, cheaper and higher.

For thousands and thousands of years up to the 19th century people built mostly in wood, on entire areas of our continent; wooden architecture was thus able to attain artistic subtleties. Even by the 11th — 12th centuries wood was predominant in religious buildings too, though we do not know what they looked like.

The essential features of the civil Byzantine architecture of the 10th — 12th centuries subsist in what has been left today in Istanbul of the ancient wooden or stone architecture. Full of spirit and vitality they are the acme of an art which lasted over 1500 years.

Civil architecture could not remain inactive even during the migrations of the peoples to the West and the East. Circumstances were unfavourable both to religious and to civil architecture.

Routine in the civil architecture does not mean stiffness, but on the contrary, refinement; routine supplements lack of spiritual exaltation and intellectual energy, the conditions necessary to the artists.

We must not believe that the simplest and the poorest constructions are the most ancient. The program of civil architecture ranges from a minimum habitable

space, to a dwelling developed into a palace, but the great majority consists of two or three rooms, in ancient times as well as today.

For centuries on end the ancient monuments had been models for the civil and religious architecture. They began to disappear only in the last three centuries and, as we had them no longer before our eyes, we can hardly realize their architectural connections with recent architecture. The ancient wooden buildings also remained present for centuries in peoples' sight because they were re-built periodically after the same patterns, with the same structure, with the same modenature, of the same spatial and volumetric conception. Today's wooden architecture does not bring anything new as compared to the old one; the differences in the treating of the façade elements are very small, and we may state we are in the presence of very old types of wooden buildings, which entitles us to say we have a better knowledge of the architecture of ancient towns than if we had them photographed or drawn by architects.

During the Middle Ages, the carpenter was at least as important, if not more, than the stone mason. The patterns, the vaults, the frameworks, the carved ceilings may be considered as works of art in the same measure as the stone masonry. From the Assyrian and Babylonian antiquity down to the end of the Renaissance the wooden decoration of the buildings, on the ceiling, on the walls or the floor, had attained all the artistic brilliance possible. There is no decoration element made in stone which had not been first done in wood, no wooden statue as expressive or even more so than a stone one.

When the Christian Orient and Byzantium introduced geometric decoration — circles, squares, stars, losenges — very stylized vegetable forms, palms, palmettes, prickly acanthus, arabesques, knot-work, cable mouldings, they used them both in civil and religious architecture.

The absence in Istanbul of the types of building of barbarian inspiration and, at the same time, the presence of the inflections in the archways which can be Byzantine or Turkish as well, lend a particular character to this architecture.

In Istanbul, there was an equal fondness for wooden, brick or stone constructions. If palaces, inns and churches were built of brick and stone, private dwellings were built exclusively of bare unplastered wood.

The degree of extreme refinement reached by the architecture of the imperial capital compared to all provincial architecture is very remarkable.

Inheriting the magnificent architecture of two empires — Roman and Byzantine —, the Turkish wooden architecture of Istanbul has preserved the same artistic superiority over all Balkan countries. More vivid rhythms, more numerous geometric and numerical harmonies, connections precisely framed in harmonious networks of very different types, as well as development on the vertical line, a marked tendency to verticality, are some characteristics peculiar to the apogee of this architecture.

The Istanbul architecture differs from the provincial one by its complete wood-covered façades, as compared to the plastered façades in the other Balkan towns. In this case the light does not set off the bow-windows so strikingly as in the white plastered wooden façade, it does not stress the horizontal character of the parapet below the windows and no longer creates contradictions with the compact rhythm of the windows. The reddish-brown colour of the houses with façades dressed with boards which introduce designs and explicitly artistic intentions is more suitable as it changes less abruptly the artistic language of the design, the connections between the void and built space, harmonizing what might clash, light and shadow, when their relations are accidental.

There is a clear correspondence between the Byzantine wooden and stone architec-

tures, the former being undoubtedly earlier than the latter.

The achievements of wooden architecture compared to those in stone are usually judged unfairly, the density of the material, its hardness being the factors which prevent a correct judgement. If we were only to recall the difficulty modern architecture had to fight to be admitted as a true value, the aerial architecture of reflex, detached from the ground, without resorting to stone architecture prestige, we could realize how difficult it is to decide of the preeminent value of stone or wood. The criteria of estimation in architecture are different today. The beautiful expressed in stone architecture as a resultant of the gravitational force had already been overthrown by the Gothic architecture.

Compared to the force, the excessive solidity, the rich decoration of the Gothic wooden architecture, the wooden architecture of Istanbul has the advantage of a refined simplicity, of harmonious and perfect proportions, whose message does not require the help of any setting or material properties to mould the spirit, or super-additions in order to thrill.

Compared to the late civil Gothic architecture, with its two to five storeys emerging one above the other in console along the whole façade, without any accident, with a compulsory triangular top, with window lines stressed horizontally, and a multitude of diagonals, — the wooden architecture of Istanbul appears as the creation of an extremely refined population, while the civil Gothic one as the architecture of a population with a recent cultural evolution.

The horizontality effect of civil Gothic architecture, created through the stressing of the horizontal registers, is somehow annihilated by the triangular surface of the façade, by the tendency of the whole façade towards a pointed top.

After having contemplated the wooden architecture of Istanbul one is inclined to change one's opinion of stone architecture:

safety, but also coldness, opacity, massiveness and the feeling of duration are the attributes of stone and brick houses.

Compared to the wooden architecture of the Northern countries, the wooden architecture of Istanbul, dressing the resistance structure with boards, has a flexibility of expression which the Northern architecture, with its apparent framework and its plastered masonry cannot have.

The façade of the Northern houses with gable (*Giebelhäuser*) forms a rigid and continuous network, the horizontal rails are stressed, but the void is dominant. The multitude of the poles organizes the façade vertically. The baroque decorates the poles and the gable. The reflex dominates the façade which is in fact "un pan de verre".

In the North, the vertical and horizontal lines are more strongly marked, more visible than in any other architecture. This renders the language simple but expressive, monotonous but powerful. The relation between the void and the built space is visible only in the horizontal registers, the void space being dominant.

The light vibration of the poles decorated with thin caryatids emphasizes the vertical lines. The undecorated balustrades, reduced to the utmost limit, form a board filling.

Thus we witness, in the North, the constitution, in the 16th century, of the true "pan de verre" architecture, which in the 20th century was to become the general architectural expression, almost the only possible expression today, in spite of the continuous rise of organicism.

In Northern architecture, the harmonious networks are simple, the numerical relations are stable, limited to one or two values. Northern wooden architecture, unlike any other architecture, came under the Renaissance, baroque and neo-classical influences without any inflexion. It remained the same under all the stylistic ornaments, being in fact more than a style, a modality of construction, which creates its

own artistic language, attaining the simplicity of perfection.

Northern wooden architecture reveals the structure with all its articulations, transforming them into an artistic language. The wooden architecture of Istanbul conceals the structure, its artistic language is a play of the volumes of the covering and lines, somehow like an alphabet applied to the structure. As it has none of the rigidity of the Northern wooden architecture, the post-Byzantine architecture transcends the geometrism omnipresent in the Northern constructions and enters the domain of the architecture which finds its expression in pure abstraction, irrespective of the material and structure, in which the poetry of geometry, completed by the poetry of the sentiments, becomes subtle, acquires grace and sense even without the aid of structural or drawn decoration.

We cannot maintain that nothing has been built in the Ottoman Empire from the 15th to the end of the 18th centuries. On the contrary, excepting the mosques, turbes and medresses, the civil architecture did not cease building, since numerous fires and earthquakes, as well as the increase of the population required permanent reconstruction. As the wars were fought beyond the frontiers of the Empire, a relative peace promoted civil building activity and thus its continuity helped to preserve the old characteristics of civil Byzantine and post-Byzantine architecture. Safe from any foreign influx, the civil architecture in Istanbul was preserved genuine even after the baroque penetrated into the Balkans.

In the Balkans and in Istanbul, when baroque elements appeared in the civil architecture, they modified the volumetrical conception and decoration to a far smaller degree than in the other European countries. It could not be said that the baroque was unanimously accepted, that in the 18th and 19th centuries all the houses were built in this style. On the contrary, tradition was still strong and the majority of

the civil constructions continued to be built in the spirit of the traditional architecture.

In the wooden architecture of Istanbul the baroque is not apparent in a play of the volume, more marked than the traditional one which is strong enough; it is expressed rather by a baroque-like decoration and moulding. The persistence of the unchanged tradition in the most productive periods of the baroque and neoclassicism in the Balkans and in the Romanian countries is a special aspect of South-Eastern European architecture. Whereas in the other European countries tradition disappears at least in towns, banished by the new style, in South-Eastern Europe traditional architecture continues to subsist with the same vigour until its final extinction under the impact of modern construction and economy.

Today wooden houses are no longer built in Istanbul or in any other South-Eastern European town.

There are towns and countries which have achieved remarkable constructions without claiming they have created a work of architecture. Istanbul however has created an architectural mass of buildings which creates a strong impression and leaves its stamp on the visitor for ever. The huge forests which covered all this territory supplied the ideal material for constructions. Working and thinking related to a certain material, the inhabitants of this area developed an understanding of the architectural art different from that of architecture in stone. After thousands and thousands of years of refinement, the South-Eastern European wooden architecture was able to create genuine masterpieces, entirely different, as regards artistic values and conception, from the Gothic, Russian, Polish, German, Italian or Swiss wooden architecture.

Very much is known about the wooden architecture of Bulgaria, Greece, Serbia,

Anatolia and Albania, but the wooden architecture of Istanbul has not been thoroughly studied.

Two essentially contradictory architectures flourished in all countries, wooden and stone architecture. They are contradictory in the constructive and artistic systems, although between them there are correspondences of forms, volumes, rhythms, and even decorative details. The impressions suggested by stone constructions have the weight and solidity of stone; light is used as a dense material: colour, rhythm and volume have the appearance of eternity.

Wooden buildings, though as stable as stone ones, but without any aspiring to eternity, have the appearance of evolution itself, being alive, continually changing into something else, in the light which revolves round them from dawn to sunset. These two kinds of architecture stemmed from the same architectural conception, but in the course of time, they became differentiated from the artistic point of view. The town unity, preserved in the Gothic, was discontinued during the Renaissance and the baroque epoch and disappearing today from the monotonous modern town, lost in anonymity and uninteresting in point of construction.

Modern architecture, derived from wooden architecture, though using the reflex registers instead of the shade ones has outshone stone and wooden architecture. The compact masonry architecture as well as the buildings with wooden structures are replaced by the modern architecture with iron or concrete structures.

The architecture of plastered wood in the other parts of the Balkans cannot attain the artistic values of the entirely wooden architecture of Istanbul, bare unplastered wooden architecture. The impression of narrowness, of a poor expressive space in the façade is real. Balkan architecture is

attractive for the play of volumes, the rhythms, the connections of elements and the larged and curved consoles. The white of the plaster, the half-light of the bow-windows, and of the overhanging eaves, the compact rhythm of the windows are the only elements by which the provincial architecture may express itself. Lacking the modenature, this alphabet of vertical and horizontal lines, Balkan architecture will never attain the expressive power or the poetry of Istanbul architecture.

The full use of colour is the artistic element which the people in the Balkans have resorted to in order to ensure town harmonies. They borrowed from Byzantium the saw-toothed bow-windows, in order to enliven the façade, the storey on console, the small eaves, the visible wooden corner. Stucco appears later and will reach a virtuosity comparable to the carved stone decoration of Istanbul.

The wooden architecture of Istanbul remains, nevertheless, unique.



Fig. 1. — Typical street in Istanbul: very narrow lots, one room in the façade, with three windows; groundfloor and two or three storeys. Almost all the buildings have a bow-window embracing two or three levels, 1.5—2 m wide. The extent of the void dominates the built surface. None of the dwellings recalls any architecture known in European or Asian towns, though the general stylistic aspect is European, somehow recalling the Northern towns. Careful examination will show that they looked rather like the constructions figured in Byzantin frescoes, with small balconies above narrow buildings, large windows, balconies and trellis work, but no continuous verandah. They only vaguely evoke Balkan and Anatolian architecture, with storeys jutting out two or three planes, with the rhythm of its multiple windows (three or four for each room), of uniform size, divided into six glasspanes, with rounded wooden consoles. In Balkan architecture, the face wood marks only the corners and the floors, the façades

are entirely plastered, while in Istanbul the façades are entirely covered with face boards. Balkan architecture does not use classical profiles while the Istanbul architecture uses abundantly all the classical modenature, simple or decorated pilasters, frontons, consoles, small columns. Balkan and Anatolian architectures use large eaves, while the Istanbul architecture uses very small ones. The colour of Balkan architecture is white, while the colour of the Istanbul architecture is reddish-black. The volume of the Balkan and Anatolian house is much larger than of the Istanbul one, which is narrow and tall. The first house left presents the general type of the Istanbul house, reduced to the extreme simplicity achieved by the wooden architecture after a millenary evolution. This architecture may reproduce exactly the architecture of the majority of the Roman Byzantium constructions, probably transmitted unchanged up to the 19th century. The second level has only one bow-window on the narrow façade; the

third juts out from the entire plane of both façades, the house being built on a street corner. A vertical rhythm of boards marks the structure covered with horizontal rabbeted boards, delimitting the void and built space from floor to floor: they are crowned at every floor by small consoles which explain their function. Under windows, parapets are decorated by a ledge forming an ellipsis. This is the classical type of Istanbul architecture, which cannot be found in any other part of the former Ottoman Empire. The windows, generally of the guillotine type, are divided into two parts. The third storey is built in retreat compared to the second storey plan, the artistic composition being of great effect. The free play of the windows on each storey avoids mechanical superposition and lends a special charm to this construction.

The second is a four-storeyed house, with a bow-window extended on two floors; three windows, the middle one being double, supply plenty of light to a single room 5 meters wide. The solution of the façade is simpler, though the last storey of the tower has a loggia with trellis work; there is trellis work at the second floor windows too. The poles of the loggia are decorated with geometric drawings resulting from the cutting of a board, and an arch derived from a flattened arch, shaped like a basket handle. Houses 3 and 4 with the same narrow façade, are subtle variations of the architecture peculiar to Istanbul, without any borrowings from other types of architecture. Houses 4 and 5 have a loggia on the fourth level extending along the whole width of the façade, and balconies with trellis work. This type of house has no correspondent in the architecture of any other country as regards the decoration and the arrangement of the façade volume.

Compared to the "Dreifensterhäuser" architecture of Germany, Belgium, France, England, Holland and Austria (plastered architecture with baroque gables, no façade accidents, no bow-windows, strong horizontal stress of the floors, and windows of a same kind), the Istanbul architecture lives in different artistic universe, where lightness overcomes the weight of the material. The post-Byzantine baroque is opposed to the Northern one. The Northern decoration is neo-classical, whilst the Istanbul decoration is a mixture of popular and classical elements. The last floor is generally triangular in the North, whilst in Istanbul the roof alone is pointed. It is quite the opposite of the wooden architecture of Hildesheim or Miltenberg am Main, without any echo in Istanbul; the structure is not visible but legible, the rhythm of the void space does not observe the usual Northern rigidity. It is not a replica of the Northern architecture, but a wooden town architecture outside the spirit of Gothic architecture. The narrow lot with three-window façade is

the initial lot of the Western towns in Europe, and probably of ancient towns and those of Byzantium as well. There can be no comparison with the civil Gothic architecture of the Paderborn or Antwerpen type, presenting a continuous register of windows, a horizontal and vertical ruling the whole, crowned by a triangular gable.

The wooden architecture of Istanbul is nevertheless as remote from the East as from the West.

The triangular bow-windows of pure Byzantine tradition, the face horizontal board having a superposed decoration are not to be found in any other part of Europe, where the structure is filled with face of plastered bricks. The gable houses of the centre and west of Europe have a quite different significance, form, message and alphabet. They materialize the soul of the northern man too, much crushed by the hardships of nature and of mediaeval mysticism.

The Istanbul architecture is neither Mediterranean nor continental, it is the architecture of the Bosphorus, a sea and a coast distinct from any other sea and coast.

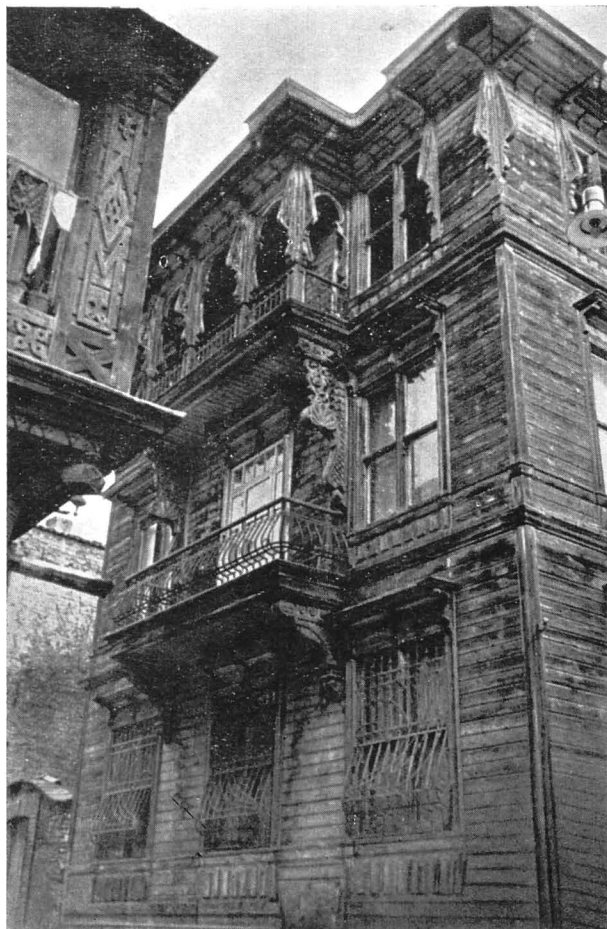


Fig. 2. — The saw-toothed façade of the house close to the aqueduct of Valens is faithfully model-

led after the façades of the Byzantine and post-Byzantine stone architecture, which can still be seen in the Paleologue palace and in the Fanar houses on the coast of the Golden Horn. Byzantine as volume and monumental artistic expression, the board façade of this wooden building utilizes the whole classical modernature of ancient times which the Byzantines had before their eyes in the stone monuments. There is no reason to prevent us from believing in the stylistic continuity of this architecture from the first centuries of its existence down to the present; even the brise-soleils of laths set on a frame, no doubt orientalized, do not impair the classical aspect of this architecture. The cast pig iron consoles are characteristic of the 19th century when the house was built by workers who preserved the

architectural tradition; these replace the usual wooden consoles of the Balkan architecture.

We might be tempted to believe that the wooden architecture is the work of Western architects because of its classical modernature, if we did not know that this is the architecture of thousands of houses in Istanbul, that the Turkish workers and architects have always been perfect experts in their trade and if we had not known the manner in which foreign architects called to the Sultan's court used to build. As this type of architecture is not to be met with in any other European country, we are obliged to admit its authenticity and its autochthonous character, the merit of the Constantinopolitan architects and workers, keepers of a brilliant tradition.



Fig. 3. — The house in figure 3, four-storeyed too, shows traces of orientalized decoration though maintaining the classical frieze and cornice. The arches of the first floor loggia are shaped like a horseshoe, the poles support ornamental consoles without any static function, and the supporting consoles of the loggia have the complicated shapes of a floral design recalling the "Art nouveau" style.

This house, though contemporary of the "Modern style", is an achievement in the purest Byzantine and Turkish tradition, not to be met with in any other Turkish or western town.

The balcony of the contiguous house strengthens the hypothesis of the continuity of the Byzantine tradition, due to the geometric decoration cut in the boards, so similar to the Byzantine inlaid work in marble. Rhombuses, rectangles and crosses meet here in a somewhat popular interpretation, the typical form nevertheless of a decoration commonly used for thousands and thousands of years in plaster and stone.





Fig. 4. — The house in figure 4, part of an ensemble of old houses which might plead for

the continuity of the wooden Byzantine architecture.



Fig. 5. — A house often seen in Arnautköy, too, as a peculiar stylistic expression of Istanbul. The same movement of the façade with triangular bow-windows already seen in figure 2, the manner of treating volumes clearly Byzantine, the same classical aspect with the same sober decoration, reduced to mere indications; we could very well imagine the continuation of the simplest Byzan-

tine architecture. The loggia inserted between the 2nd and the 4th floors, with a decoration of Turkish conception, does not impair the classical aspect of the building. The singular rhythm of the windows distinguishes it from Balkan and Anatolian architecture.





Fig. 6. — The house in this figure illustrates more strongly the primary senses of style of the Istanbul wooden houses; without resorting to classical decoration, it creates and it stresses rhythms and verticals with bare boards, setting off the rails very discreetly. It is a work of primitive architecture refined in the extreme for centuries

which might have been the same two thousand years ago, as it represents the upper limit of simplicity in architectural thinking and an equilibrium of void and built space resulting from many experiments.





Fig. 7. — This house expresses the same post-Byzantine conception of the façade movement: a triangular bow-window, four storeys, the last one with a loggia covered with a triangular roof. The triangle dominates the whole architecture being even doubled on the third level. The parapet of the loggia and the triangular gable are in fret-board. The windows framed by narrow channelled pillars ending in Ionic capitals might indicate a neo-classical influence brought by foreign workers; but as Turkey was not a Christian land, foreign workers and architects were not easily admitted. Consequently, we must suppose it was a classical local tradition, lost in the stone constructions, but still preserved in the wooden architecture which was able to uninterruptedly continue the Byzantine tradition. On the other hand we know that Pera was the residential quarter of foreigners and in the 19th century there were built on its narrow lots neo-classical houses with a most varied decoration, which might have inspired the decoration of the Istanbul wooden houses and of those on the Bosphorus coast. Anyway, Byzantium, still filled with classical monuments during the first centuries, might have come under exactly the same influence, as we think we can detect in the wooden houses of the 19th century.



Fig. 8. — A house of the Istanbul "Dreifensterhaus" type, very richly decorated. The second and the third storeys have a projecting bow-window, equal to one third of the façade, whilst the fourth storey forms an open loggia. The presence of the mobile shutters in common use at the end of the last century, dates its construction. The blending of the classical modénature of the cornices with the narrow double pilasters usual in traditional architecture indicates the road covered by the post-Byzantine architecture of Istanbul. The fine fret board decoration is rather oriental in taste. The ensemble is strikingly original and harmonious, illustrative for the civilization of all the peoples who lived on this coast.



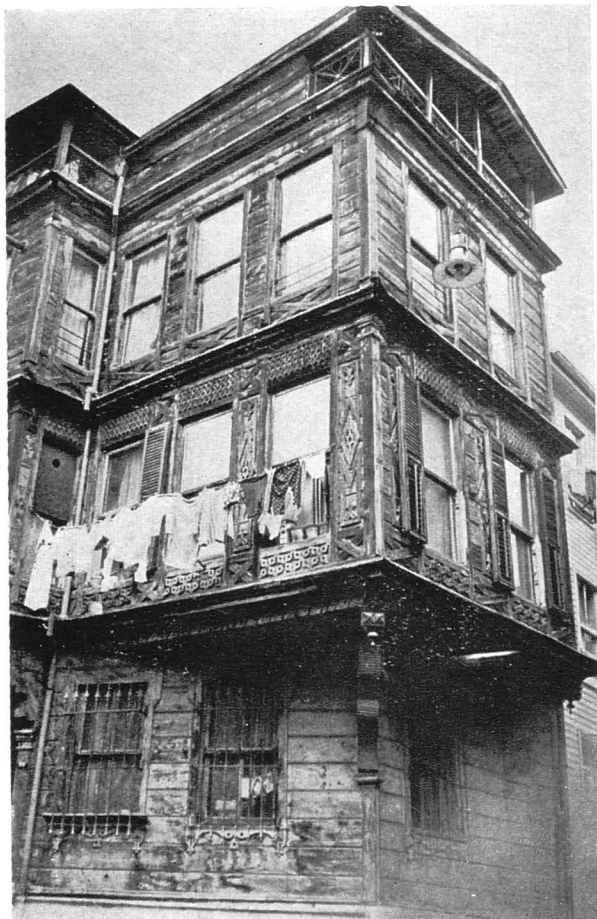


Fig. 9. — This house, also built on a narrow lot, with two windows on the façade, represents one of the Istanbul types with a most richly decorated level inserted between the ground floor and the second level. The Roman cross is used as an ornament of the parapet, the rhombus and the rectangle appear on the pilasters, the girders are decorated with teeth, whilst the parapet, achieved in fret board superposed on the façade boards is adorned with stylized flowers. This discreet decoration becomes organic, it is so well integrated into the building that it becomes as necessary as any structural part. This house, with its projecting triangular bow-window, is exactly in keeping with post-Byzantine conception of volume and the tradition of classical handicraft moulding. The top floor loggia recalls the representation of houses in the Byzantine church frescoes.



Fig. 10. — “Dreifensterhaus” with four storeys of the classical Istanbul type, with a closed bow-window on the third floor, an open one on the fourth level, soberly decorated, having only the bow-window framed by two columns with Ionian capitals and a fronton with reduced moulding. The guillotine type window, the classical cornice at the limit between the storeys, the same small columns, and a fronton at the first floor window, under the projecting bow-window.



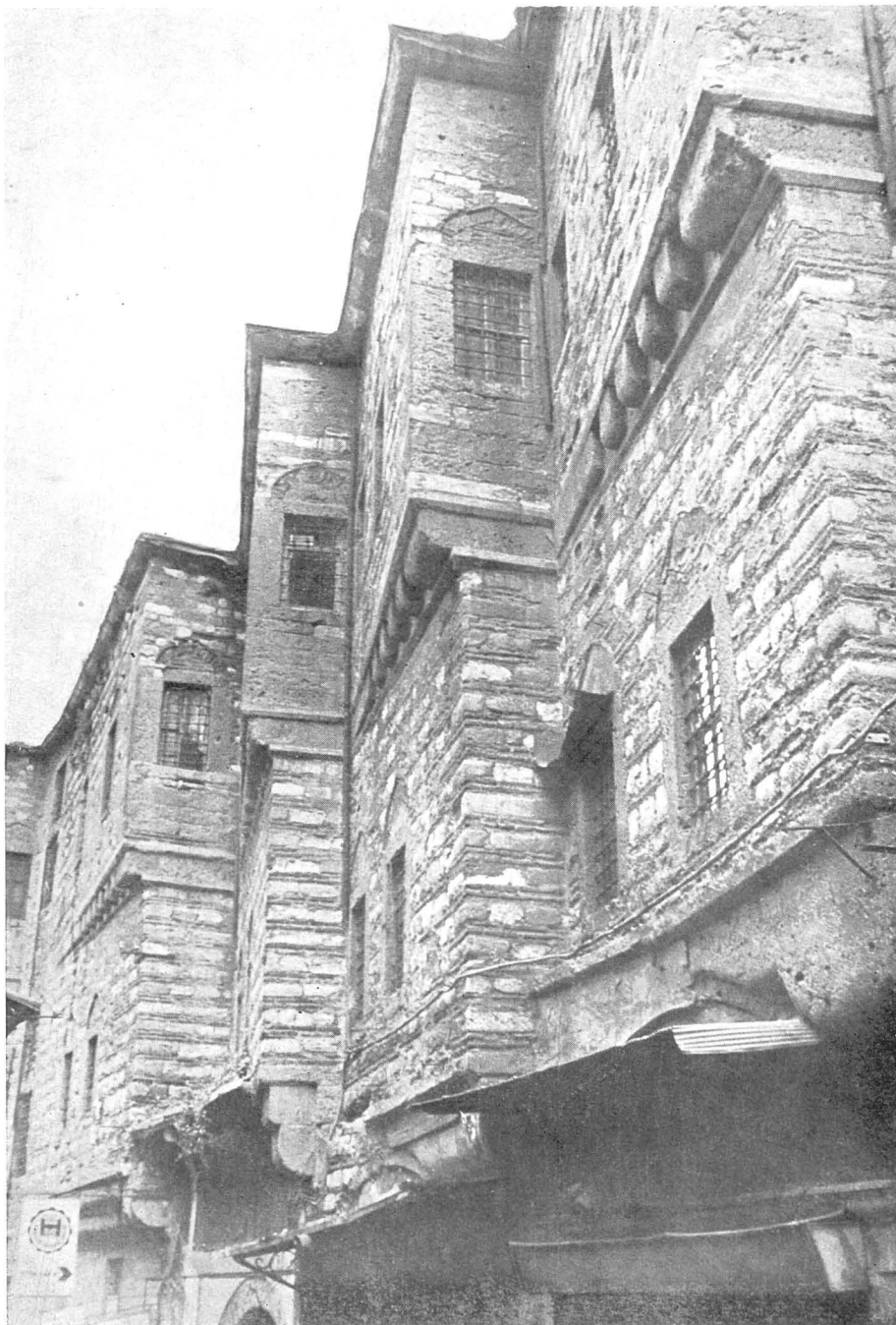


Fig. 11. — This house represents a part of the Yeni-Inn near the Kapalı Cımar bazar, probably built in the 15th or in the 16th century. The same system for the construction of the façade with triangular bow-windows on strong stone consoles, a modality to be met with in Mistra exclusively, with no other motivation except the artistic aspect of the façade. The traces of such

a triangular bow-window can be seen on the lateral façade of the Tekfur Sarai palace. In stone it is an irrational building, but becomes very advantageous when built in wood, the model of the old wooden Byzantine houses having influenced the stone constructions.





Fig. 12. — Three typical Istanbul houses, with two and three windows, triangular bow-windows and loggias on the last level. The first storey is made of face or plastered brick. We notice

a strong classical influence in the decoration of the third dwelling.



Fig. 13. — Stone house in the Golden Horn, with triangular bow-window, a classical example of the Byzantine architecture handed down to the Ottoman Empire, as in the case of the Yeni-Inn. The artistic element contributing to the value of the construction consists in the strong consoles sustaining the bow-window.

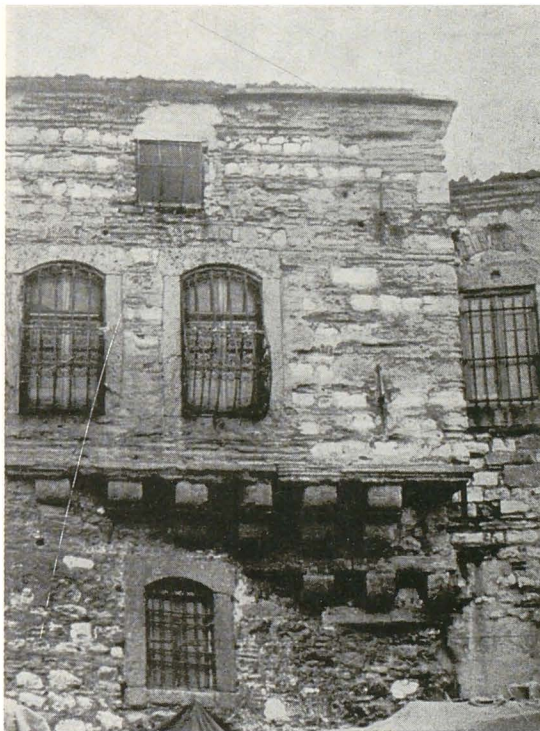


Fig. 14. — A four-storeyed house in the traditional style, showing no foreign influence, the structure frame being rendered more evident as in Gothic buildings. The parallelism between the wooden post-Byzantine architecture and the stone and brick one is evident: the same projecting triangular storey on console, the same fondness for abundant light entering through the large windows as in Byzantine churches, the same understanding of the volume.

The pure Istanbul architecture, devoid of any foreign influences, defies the centuries without interruptions due to fashion; always of present-

day interest, it constitutes a true universal value; resumed in any material, in any ornamental conception, it remains equally valuable from an aesthetic point of view.





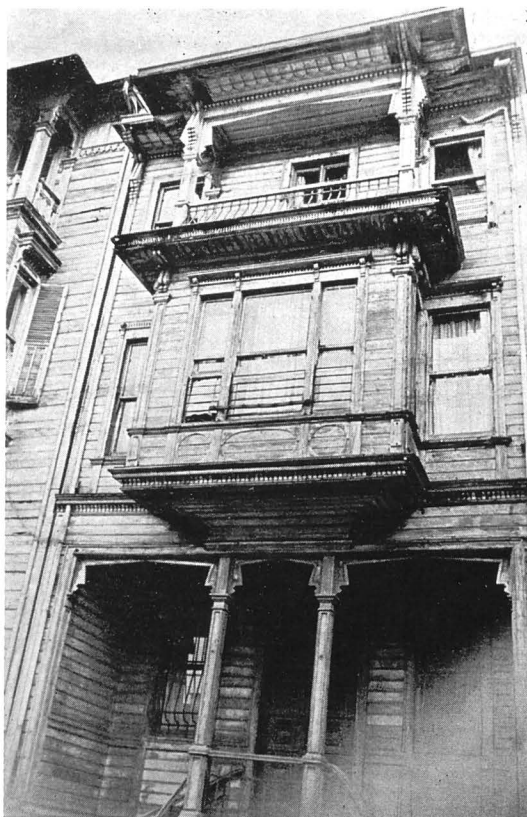
Fig. 15. — A house representing a group of two unequal lots. Neo-classical influences are detectable in the pilasters around the windows and the corners of the third level; however, considering the persistence of the classical Byzantine tradition, we are inclined to suggest once more the hypothesis of a continuity.



Fig. 17. — This classical Istanbul house, built with a great liberty of composition in the turning to account of the volumes, shows the stylistic liberty of Byzantine and post-Byzantine builders, the limits imposed by the canons, the original decoration and the possibilities of giving a major sense to the ornamental elements.



Fig. 16. — Classical Istanbul house, with all the elements of Turkish decoration in a harmonious and original ensemble.



СОКРОВИЩНИЦА НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА ГРУЗИИ

ПРИНЦИПЫ ПЛАНИРОВКИ И ЭКСПОЗИЦИИ ТБИЛИССКОГО МУЗЕЯ

Тбилисский Парк-музей грузинской народной архитектуры и быта строится в районе Ваке, выше большого Парка культуры и отдыха. На северном склоне невысокой горы, к западу от небольшого («Черепашьего») озера ему отведено 45 га территории, заросшей молодым, малоценным лесом.

Музей удобно связан с центром столицы: Ближайшие остановки городского автобуса, троллейбуса (и в будущем метро) расположены на расстоянии 1,5 км от главного входа, а верхняя станция воздушной казатной дороги, соединяющей проспект Чавчавадзе (продолжение пр. Руставели) с озером, отстоит от входа на 1 км. Музей обеспечен также благоустроенной подъездной дорогой.

Генеральный проект планировки Парка-музея был утвержден в 1968 г. (автор проекта — арх. Л.З. Сумбадзе, при консультации и непосредственном участии академика АН ГССР Г. С. Читая, возглавлявшего Ученый совет музея). Детальный проект застройки первой очереди разработан в 1968-69 годах, тогда и началась застройка и благоустройство его территории.

Составлению генерального плана музея предшествовала разработка вопросов структуры парка-музея, определение основных принципов планировки, которые получили окончательное оформление в «Задании на проектирование», составленном научным консультантом и автором проекта.*

1. — Назначение музея — экспонирование в естественных условиях объектов грузинского народного зодчества и этнографического материала, характеризующего дореволюционный быт народа.

Ниже следуют самые общие сведения о стране, о народе, строительное искусство

* При проектировании и осуществлении музея, по мере возможности учитывается тот опыт, который был накоплен подобными музеями в Советском Союзе и за рубежом. Среди них Бухарестский музей-село, богатством своих экспонатов занимающий одно из ведущих мест.

Лонгиноз Сумбадзе
(Тбилиси)

и быт которого должен явиться основной темой в экспозиции музея.

Грузия по-грузински — *Сакартвело* — страна грузин. Она входит в семью Союза Советских Социалистических Республик; земли ее лежат между горными цепями Большого и Малого Кавказа. Территория страны составляет около 70 тыс. кв. км, население — 4,5 млн. человек. Столица республики — *Тбилиси* почти с миллионным населением насчитывает 1500 лет своего существования.

В состав Грузии входят автономные республики: *Абхазская* и *Аджарская АССР* и *Юго-Осетинская Автономная Область*; она граничит с республиками РСФСР, Азербайджана и Армении; с южной стороны к ней примыкает Турция.

Грузия — страна необычайного разнообразия природных зон. В ней имеются ландшафтные поясы от влажных приморских субтропиков до вечных снегов и ледников Высокогорья. По меткому выражению известного румынского поэта В. Кернбаха, Грузия — «страна апельсинов и снежных гор»,* она — «антология природы».

* Так озаглавил В. Кернбах, переводчик поэмы Руставели и других творений грузинской поэзии на румынский язык, свой замечательный очерк о Грузии, изданный в Бухаресте в 1958 г. и Тбилиси (в переводе Р. Джапаридзе) в 1967 г.

Более половины территории страны расположена выше 1000 м над уровнем моря и только 13% составляют равнины ниже 200 м.

Грузины принадлежат к числу народов, создавших древнейшую культуру Передней Азии и Кавказа. Непрерывность жизни племен, населявших эту страну и преемственность культурных достижений прослеживается с каменного века. Уже во втором тысячелетии до н.э. предки грузин достигли высокого уровня в развитии земледелия и животноводства, в обработке металлов и художественном ремесле.

История грузинского народа — история непрерывной борьбы с иноземными захватчиками. Здесь огнем и мечом проходили арабы и монголы, персы и османы. Несмотря на это, грузинский народ сохранил свою независимость, свой язык и самобытную культуру. «Завоеватели приходили и уходили, но грузинский народ, превосходно выучившись как защищать себя, и значит весь культурный мир, возводил крепости, строил города. Развитие искусства созидания крепостей и башен, храмов и монастырских комплексов воздействовало на вкус народа, на его стремление к красоте, воспитывало в нем не только воинственную храбрость и отвагу, но и творческое дерзание» (В. Кернбах).

Лучшие творения грузинской архитектуры: храмы и монастыри, жилища и крепости вошли в сокровищницу мирового зодчества.

2. — Экономико-географическое и административно-территориальное районирование Грузии составили основу для выявления планировочной структуры музея.

Благодаря наличию Л и х с к о г о (Сурамского) х р е б т а, который соединяет Малый Кавказ с Большим по направлению юго-запад — северо-восток, Грузия делится на две климатические области: 1) морскую влажную, субтропическую область Западной Грузии с ядром исторической К о л х и д ы и 2) умеренно-

влажную субтропическую область Восточной Грузии, основу которой составляет историческая И б е р и я, или И в е р и я. В каждой из них отчетливо выделяются высокогорные районы К а в к а с и о н и, занимающие южные и отчасти северные склоны Кавказского хребта.

Богатство природы Грузии, различный характер климата в ее районах обусловлены, главным образом, в е р т и к а л ь н о й з о н а л ь н о с т ь ю территории. «Бесчисленные контрасты в характере климата, колорита здесь создаются разностью высот: изменениями по вертикали, а не по горизонтали. Благодаря этому природа Грузии оборачивается в неожиданных вариантах удивительной красоты, которые, как ни странно, все же чем-то схожи и между собой» (В. Кернбах).

В соответствии с различием природных факторов определились различия в хозяйственной деятельности населения. Вот что пишет известный ученый академик АН Грузинской ССР Г. Читая: «Многообразие физико-географических условий в сочетании с экономическими факторами, обусловили наличие в Грузии следующих трех основных типов сельского хозяйства: в горной области — отгонное скотоводческое хозяйство в сочетании с горным земледелием; в межгорной долинной области — преобладающее равнинное земледелие, виноградарство, виноделие, плодоводство и скотоводство, почти всецело подчиненное земледелию; в причерноморской экономико-географической области субтропическое земледельческое хозяйство, виноградарство и виноделие в сочетании с отгонным скотоводством».

Своеобразие природно-климатических условий, характер хозяйства и местных строительных материалов, национальные традиции, совершенствуемые веками, определили приемы планировки поселений, тип и структуру жилища.

Относительная континентальность и сухость климата в Восточной области и

мягкий климат с высокой влажностью и обильными осадками в Западной, издревле определили тип дома: с плоской земляной кровлей — на Востоке и с покатой (на 2 или 4 ската) крышей на Западе Грузии. Запад не знал плоской кровли; на Востоке же (судя по археологическим памятникам и свидетельству Страбона) в монументальном зодчестве с древних времен применялась черепичная, скатная крыша.

Тяжелая земляная кровля, используемая также для хозяйственных нужд и большая неделимая жилая площадь, рассчитанная на большую семью, обусловили структуру коренного типа жилища Восточной Грузии с трехпролетной глубиной, с внутренними столбами «деда-бодзи» («мать-столб»). Традиционное жилище Западной Грузии с легкой соломенной крышей не знало внутренних столбов.

На характер населения и жилищ горных районов страны, представляющих, слитные ансамбли домов-крепостей, значительное влияние оказывало также расположение их в пограничной зоне страны, особые требования активной обороны.

Внутри каждой из трех крупных областей Грузии — Восточной, Западной и Высокогорной — благодаря заметным различиям климатогеографических условий отдельных районов сформировались определенные историко-этнографические провинции, сохранившие свои особенности почти до наших дней.

3. — Основная экспозиция музея размещается в десяти зонах, среди которых 5 приходится на Восточную и 5 на Западную Грузию, включая высокогорные районы.

В сектор Восточной Грузии входят:

— *Центральная зона* — историческая провинция Картли (Внутренняя и Нижняя);

— *Восточная зона* (Внутренняя и Внешняя Кахети);

— *Южная зона* (Самцхе и Джавахети);

— *Юго-Осетинская АО и*

— *Восточное высокогорье* («Кавкасиони»), включающее в себя историко-этнографические провинции: Хеви, Мтиулет-Гудамакари, Пшав-хевсурети и Тушети. Часть из этих подзон, а именно: Хеви, Хевсурети и Тушети занимают северные склоны Главного Кавказского хребта; По Хеви и Мтиулету пролегает трасса известной Военно-Грузинской дороги, пересекающей хребет Большого Кавказа на Крестовом перевале.

В сектор Западной Грузии включены:

— *Черноморское побережье* — «Колхида» (Гурия и Самегрело);

— *Западная зона* — бассейн р. Риони по среднему и верхнему течению — исторические провинции Имерети и Рача-Лечхуми;

— *Аджарская АССР;*

— *Абхазская АССР и*

— *Западное высокогорье, или «Кавкасиони»*, включившее Верхнюю и Нижнюю Сванети.

Помимо основных экспозиционных зон, музей включает еще зону историко-археологических памятников, предназначенную для перевозки и сохранения тех историко-этнографических памятников, которые невозможно или нецелесообразно сохранить на месте. В данной зоне уже возведены базилика и склеп VI—VII вв., перевезенные с той местности, которую сейчас занимает Сионское водохранилище. Здесь же будут экспонированы: один из дольменов из Абхазской АССР, датируемых вторым тысячелетием до н.э., и богатая коллекция надгробных камней-скульптур, рельефные (скульптурные) изображения и надписи которых составляют не только историческую но и большую художественную ценность.

Размещение экспозиционных зон на территории музея во многом обусловлено своеобразием местных условий. Единственный относительно ровный участок в северо-восточном углу территории был отведен зоне Колхиды (Черно-

морского побережья) — историческим провинциям Гурии и Самегрело. Зеленая полоса между двумя меридиональными сухими оврагами территории музея делит на две части. На восточной стороне разделительной зоны расположена Западнo-грузинская область, а на западной — Восточнo-грузинская. Естественно, что в каждой области музея зоны высокогорных районов размещаются в верхней части территории. Живописные силуэты Сванских, Пшавских, Хевсурских домов-крепостей и боевых башен будут венчать панораму застройки музея.

Главный вход в музей устроен в середине нижней (северной) границы, по средней меридиональной оси. Перед входным павильоном запроектирован административно-культурный центр музея с Главной площадью, которая непосредственно примыкает к разделительной зоне отдыха.

Значительный уклон территории, превышающий 30%, затрудняет разумную функциональную организацию музея. Разность уровней между нижней (главной) и верхней площадью составляет 155 метров. Из-за такой большой крутизны протяжение главных (проезжих) дорог, уклон которых не превосходит 10%, достигает 7 километров. Если к этому прибавить протяжение второстепенных, предназначенных только для пешеходов дорог, вдоль которых также располагаются объекты-экспонаты (3 км), то станет понятным, насколько была бы утомительным преодоление подобного подъема при осмотре экспонатов. Любопытно вспомнить, что протяжение пути для осмотра всех залов Луврского музея составляет не меньше этого, а именно 12,5 км. Из-за нецелесообразности устройства главного входа с верхней площади, возникла настоятельная необходимость использования для передвижения посетителей внутри музейного транс-

порта. Выбор пал на подвесную воздушно-канатную дорогу с двумя вагонами емкостью на 30 человек каждый.

Осмотр парка-музея предусматривается сверху вниз, по принципу, впервые примененному арх. Ф. Л. Райтом в Нью-Йоркском музее Гугенхайма. Намечается такой график осмотра: перед большой рельефной картой Грузии (площадью 60 кв. м), выступающей из декоративного бассейна, экскурсовод знакомит посетителей с особенностями рельефа и климата Грузии, с ее экономико-географическим и административно-территориальным районированием, расположением соответствующих зон на возвышающейся перед глазами посетителей территории музея. Далее усаживают группу в вагон канатной дороги, поднимают до верхней станции и уже спускаясь по дорогам, знакомят с объектами-экспонатами. Система дорог и лестниц-аллей дает возможность осмотреть парк-музей несколькими разновеликими маршрутами без потери высоты и расстояния.

Передвижение по канатной дороге, помимо удобств обслуживания, дает возможность обозреть с птичьего полета многообразный архитектурный пейзаж страны хотя бы в миниатюре, что, должно быть, всем доставляет эстетическое удовольствие.

На главной площади, у ажурного входного павильона с большим тeneвым козырьком располагаются: двухэтажный корпус для дирекции и научных сотрудников, кинолекционный зал на 150 мест и выставочный павильон — музей для устройства периодических выставок народного декоративно-прикладного искусства с общей полезной площадью 400 кв. м.

Для оформления самой площади будут использованы покрытые орнаментом стелы и другие образцы резьбы по камню. У декоративного бассейна, под тенью ореховых деревьев, устраиваются сиде-

ния по образцу общественных площадей для сходок в горных районах Грузии.

Справа от главной площади в существующем овраге устраивается в о д о е м с зеркалом воды 0,5 га; у берегов открытого водовода будут возведены различные типы водяных (турбинных) мельниц. В самом водоеме будут спущены образцы средств водного транспорта, переправ и др.

Большое место на территории музея занимают зеленые насаждения, предназначенные для отдыха. Самый крупный из массивов—разделительная зона между оврагами. В секторе Восточной Грузии существующие еловые рощицы сохраняются. Хозяйственная зона с установкой для химической обработки древесины, мастерская и склад в данное время расположены справа от главной площади. После осуществления постройки водоема они должны быть вынесены в северо-западную (или может быть в юго-восточную) часть территории музея.

4. — Постройка воздушно-канатной дороги дает нам возможность уменьшить ширину дорог. Помимо экономических соображений, при столь сложном рельефе, сужение дорог дает возможность значительно уменьшить ширины полос насыпи и срезки, которые смогут сильно нарушить характер естественного рельефа, структуру почвы.

Ширина основных дорог (5 м) с трехметровой асфальтированной проезжей частью поэтому рассчитана на о д н о с т о р о н н ю ю е з д у. С верхней стороны дороги предусматривается ливнеотводный лоток из сборного бетона, шириной 0,7—1,0 м, а с нижней стороны — обочина с бордюрной зеленой шириной 1,3—1,0 м.

Ширина второстепенных проходов, предназначенных только для пешеходов, вместе с ливнеотводом составляет 3 м, из коих асфальтируется 2-метровая полоса. Наличие второстепенных дорог между основными проездами вызвано необходимостью односторонней застройки

склонов (только с верхней стороны). К этому вынуждает крутизна рельефа. Односторонняя застройка крутых склонов, как это практиковалось в горной Грузии при подобных условиях, продиктована также архитектурно-художественными соображениями: обращать главные фасады домов на открытый пейзаж.

Крутые спуски с системой лестниц вдоль боковых границ музея используются как в основных маршрутах, так и для сокращения пути при выборочном осмотре зон.

Через овраги разделительной зоны, при больших глубинах (более 10 м) и пролетах строятся мосты, а при меньших оказалось экономичнее устройство насыпи по железобетонным трубам-ливнеотводам больших диаметров. Что касается пешеходных мостов (по трассам узких дорог), то они будут строиться точно по образцам конкретных примеров древних переправ. Понятно, что по историческим образцам возводятся только внешние (видимые) формы этих объектов; несущую конструкцию, очевидно, придется возводить из железобетона. Таким образом и пешеходные мосты в музее будут служить объектами экспозиции.

Генеральным проектом музея предусмотрено ограждение территории металлической сеткой по трубчатым стальным опорам, устройство водопровода, канализации, электроосвещения и радиофикации. Питьевая вода будет проведена к экспонатам-родникам, лучшие образцы которых предположено возвести.

Электроосвещение музея служит в основном целям охраны территории и будет осуществлено по подземным кабелям. Проект предусматривает также аварийное освещение в одном (жилом) объекте каждой усадьбы.

Радиофикация позволит посетителям слушать в процессе осмотра мелодии народной музыки, получить необходимую информацию о музее и его экспонатах.

5. — В экспозиционных зонах музея наиболее полно будут представлены три

основные темы грузинского народного жилища, имеющие глубокие исторические традиции.

1. Восточногрузинское каменное жилище с плоской земляной кровлей — наиболее совершенной формой которого является *дарбаз* — «*эртбиссахли*» — зальное жилище семейной общины типа эгейского мегарона с многогранным балочным куполом «*Гвиргвини*» *.

2. Западногрузинское деревянное жилище с двухскатной соломенной или тесовой кровлей «*Саджалабосахли*» (дом семейной общины) или «*шуасахли*» (серединный дом, т.е. дом с очагом посередине) с бревенчатыми или плетевыми стенами.

3. Двух-трехэтажные каменные дома-крепости, имеющие в старину широкое распространение в высокогорных районах Кавказии.

Из указанных трех коренных типов грузинского жилища, которые мы называем старыми, произошли переходные типы:

1) плоскокровельный дом Восточной Грузии с пристенным камином и небольшими окошками в передней стене («*банианисахли*»);

2) улучшенный тип западногрузинского двухкамерного дома семейной общины и

3) два типа горного жилища: а) 2—3-ступенчатый «*калоанисахли*» — с гумном на плоской кровле

* Румынские ученые П. Петреску и Н. Минореску в юго-западной области Румынии, в районах Гори и Северной Олтении обнаружили в бревенчатых винохранилищах (*Weinkeller*) уступчатые шатровые перекрытия, сходные с перекрытием *дарбаз*; впервые описанные в «Десяти книгах об архитектуре» у Витрувия в жилищах колхов. Открытие румынских ученых расширил ареал бытования этих древнейших форм перекрытия. Мы согласны с выводами авторов о том, что олтенские сооружения, возможно, донесли до нас структуру древнейших жилищ с очагом в центре и свето-дымовым отверстием в перекрытии (см. «*REV. ROUM. D'HIST. DE L'ART*», 1969, 6, 281—325).

на востоке и б) двухэтажный сванский дом с двухскатной кровлей на западе Кавказии.

На третьей ступени развития жилища, которую мы имеем *новой*, происходит относительная унификация внутренней структуры и внешних форм жилища: дома становятся многокамерными, преимущественно полутора-двухэтажными, очаг всюду заменяется камином, появляется деревянный пол, досчатый потолок, который отделил чердачное пространство от жилого, остекленные окна.

Широкая лоджия (айван) становится обязательным и самым характерным элементом домов по всей Грузии.

Лучшими представителями жилища на третьем этапе своего развития являются: а) досчатый 3—5-комнатный «*одасахли*». Западной Грузии с четырехскатной черепичной кровлей, раздвижными перегородками и проветриваемым подпольем. Он строится на столбах, арочном цоколе или цокольном этаже («*Палати*») с унифицированным планом, но разнообразным фасадом и б) каменный двухэтажный дом восточной Грузии с айваном по всему фасаду.

В музее должны быть представлены лучшие образцы жилища всех типов. При унификации структуры на каждом этапе развития замечаются значительные различия в их архитектурно-художественном облике, связанные с местными особенностями.

Главным критерием при подборе объектов является их планировочная организация и архитектурно-художественные достоинства.

Из хозяйственно-производственных сооружений грузинского крестьянина с точки зрения архитектурного искусства особый интерес представляют: картлийские и кахетинские марани-винодельни, водяные мельницы, маслобойни из Нижней Картли и Самцхе-Триалети, масхетские хлевы, западногрузинские плетенные кукурузники и досчатые амбары.

Итак, мы имеем девять основных типов грузинского народного жилища, которые соответствуют природно-климатическим условиям трех основных областей страны: *Восточной, Западной и Горной* и трем периодам развития каждого из них: *старому, переходному и новому*.

Сравнивая их с жилищем других стран Кавказа, южной Европы и Малой Азии, приходим к выводу, что они не являются узкорегиональными: большинство из этих типов имело и имеет широкое распространение по всему Закавказью и даже на Северном Кавказе.

Более того, некоторые из означенных типов домов проявляют поразительное сходство с южноевропейскими типами жилища, в особенности со *средиземноморским*, а также исходной ее формой, так называемым Левантинским домом, распространенным на островном Средиземноморье, вдоль юго-восточного побережья Испании, в южной Италии и в Греции (на островах). В этих странах мы находим довольно точные аналогии *домам-крепостям горных районов Грузии* (жилая башня *тирго* в Балканских странах, известная в Албании под названием *кула**,), *плоско-кровельным домам Хев* (островная Греция), *двухэтажными каменными домам Восточной Грузии* (многие страны Средиземноморья).

Довольно близкое сходство обнаруживается также между сванским домом, с одной стороны, и с альпийскими типами домов, с Баскскими и Юрскими домами в Басконии и в районах французской и швейцарской Юры — с другой.

Не входя в анализ причин подобных сходжений, следует подчеркнуть то большое значение, которое приобретает строительство Грузинского музея народной архитектуры и быта, ту большую ответственность, которую на нас накладывает его осуществление.

* Термином *кула* в Горной Грузии называют центральный каменный устой.

Велико значение народного зодчества в развитии и становлении *национальных черт монументальной архитектуры Грузии*. В процессе многовекового развития на основе двух типов деревянных горизонтально-венчатых конструкций, в архитектуре интерьера были выработаны три основные тектонические структуры: 1. *Уступчато-купольная* (месхетский дарбази), 2. *Уступчато-сводчатая* (самцхийское ода) и 3. *Структура с уступчатым куполом на столбах* (картлийский дарбази).

Эти структуры древне-грузинского жилища проявляют непосредственное сходство: а) С центрально-купольными храмами типа Джвари (VI в.); б) С трехнафными базиликами типа Болнийского храма (V в.) и в) С крестово-купольными храмами типа Самтависи (XI в.).

6. — При подборе объектов-экспонатов допускается укомплектование усадьбы объектами из разных дворов, но того же района, откуда вывезен основной объект.

В исключительных случаях считаем также возможным воспроизведение ныне несуществующих объектов по имеющимся обмерам, зарисовкам, фотографиям. Было бы неразумно, например, в погоне за подлинностью, на место уникального дарбази (ныне несуществующего) из сел. Карагаджи с двенадцатигранным деревянным куполом «гвиргвини», сложенным из 384 балочек*, заменить второсортным, но сохранившимся объектом. Ученый Совет музея решил возвести данный объект по имеющимся обмерам и зарисовкам и остаткам каменных стен.

Мы считаем, что нет необходимости разрушать и перевозить каменные стены с оштукатуренными поверхностями. Их можно возводить из другого материала.

* Репродукцию нашей гравюры (интерьер этого объекта) см. на рис. 2 (стр. 36) в «REV. ROUM. D'HIST. DE L'ART» (SER. BEAUX-ARTS), 1970, 7.

Также допускаем не разрушать стены из бутового камня, обыкновенного кирпича, шиферных плит. Разумнее найти в точности такой же материал (желательно в районе того же памятника) и по обмерам и фотографиям выложить новые стены с возможно точным повторением рисунка и фактуры кладки.

Стены, выложенные в старых домах на качественном растворе настолько монолитны, что почти невозможно отделить кирпичи или плитняк от раствора, а распиливать их на блоки и в таком виде их перевезти — слишком накладно, нецелесообразно. Такое можно позволить лишь для особо выдающихся памятников. Вышесказанное не относится к стенам из крупных чисто тесанных блоков: конечно они должны быть разобраны и перевезены. Так возведены на территории нашего музея уже упомянутые базилика и гробница из Сиони.

7. — Если внешний облик жилых и хозяйственных построек сохранился до нас в более или менее удовлетворительном виде, то этого нельзя сказать об интерьере и внутреннем оборудовании жилища. Музей ставит перед собой задачу систематически собирать, а затем реставрировать и выставлять в интерьерах типичную для того времени мебель, предметы домашнего обихода, произведения народного искусства, без которых невозможно представить хозяйственную деятельность, быт и духовные запросы обитателей.

В жилых постройках каждой зоны, как в «старых», так и «переходных» и «новых» типах должны быть наиболее полно представлены такие виды декоративно-прикладного искусства, как резьба по дереву, гончарное дело, ткачество и ковроткачество, изготовление музыкальных инструментов, вязание, шитье одежды и пр.

На территории усадеб, под открытым небом будут выставлены образцы транспортных средств крестьянина, орудия труда. Ограды, ворота и калитки, колод-

цы, озеленение и благоустройство усадеб, естественно должны быть осуществлены в соответствии с той местностью, откуда происходит главный объект усадеб — жилой дом.

8. — Выявление и изучение объектов-экспонатов производится экспедициями музеев; архитекторами и историками-этнографами; привязка их к участку выполняется с участием автора проекта и вопрос о возведении объекта решается на заседании Ученого Совета музея.

Перевозку и строительство объектов-экспонатов производит научно-реставрационная мастерская Министерства Культуры республики.

Из приблизительно 250—300 экспонатов-объектов, намечаемых к сооружению по генеральному плану за 15—20 лет, возведено пока 14. Среди них: дарбази 17-го века, из Вардзия, сванская башня из Местия, жилые и хозяйственные постройки из Рача, Гурии, Самегрело; часть из них с внутренним оборудованием.

Полное осуществление Парка-музея грузинской народной архитектуры и быта не только сохранит будущим поколениям уникальные произведения самобытных форм жилища; он станет важным очагом пропаганды высших достижений народного зодчества и декоративно-прикладного искусства Грузии.

Следует однако оговориться, что несмотря на наше стремление представить каждый объект в возможно близких к натуре естественных условиях, музей не в состоянии дать полноценного представления едва ли не о самом значительном достижении грузинской архитектуры: о ее ансамблевости, удивительном единстве застройки с рельефом, окружающей природой. Мастерство народных зодчих в этом отношении неподражаемо. Архитектурные пейзажи Горной Грузии, различные по характеру, но одинаково сильные по образной выразительности: величавые ансамбли Хевсурети, Тушети, Сванети являют нам рази-

тельные примеры глубокого понимания их творцами природы зодческого искусства. Они, эти комплексы, по решению Правительства Респуб-

Получена 12.II. 1972 г.

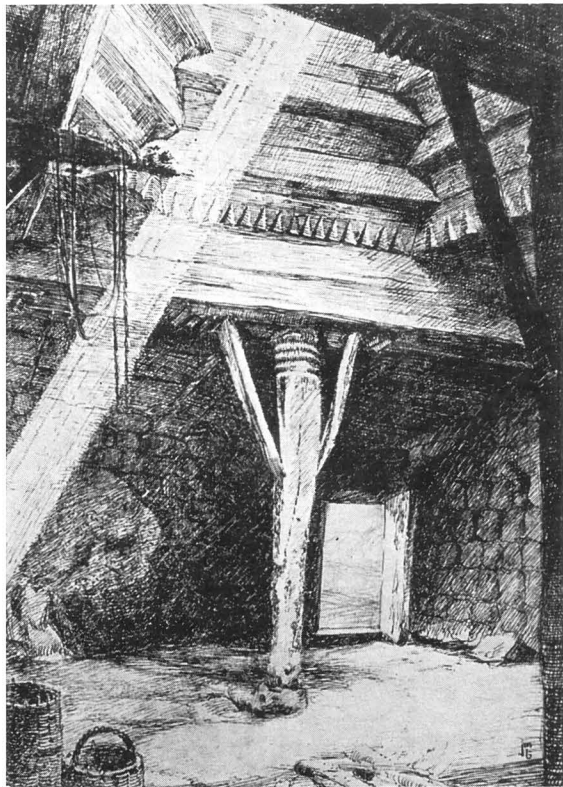


Рис. 1. — Жилой дом «старого» типа из с. Чачкари близ Вардзия, 17 в. Район Месхети во II (Южной) зоне. Интерьер. Гравюра Л. Сумбадзе.

лики объявлены архитектурными заповедниками, реставрируются и сохраняются на месте, как выдающиеся памятники национального зодчества.



Рис. 2. — Жилой дом «старого» типа из с. Чачкари близ Вардзия, 17 в. Район Месхети во II (Южной) зоне. Внешний вид.



Рис. 3. — Базилика 7—8 вв. из района Сионского водохранилища в XI (археологической) зоне.

Рис. 4. — Сванская башня из Местия (17 в?) в VI зоне (Западного высокогорья).

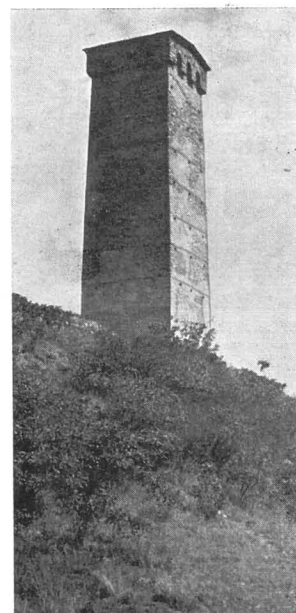


Рис. 5. — Общий вид на VI зону (Черноморского побережья, Колхиды).





Рис. 6. — Жилой дом «нового» типа из района Самегрело (II полов. 19 в.) в VI зоне (Черноморского побережья).



Рис. 7. — Жилой дом «старого» типа из Гурии (I полов. 19 в.) в VI зоне (Черноморского побережья).



Рис. 8. — Кукурузник из Гурии в VI зоне (Черноморского побережья).



Рис. 9. — Кукурузник из района Гурии в VI зоне (Черноморского побережья).

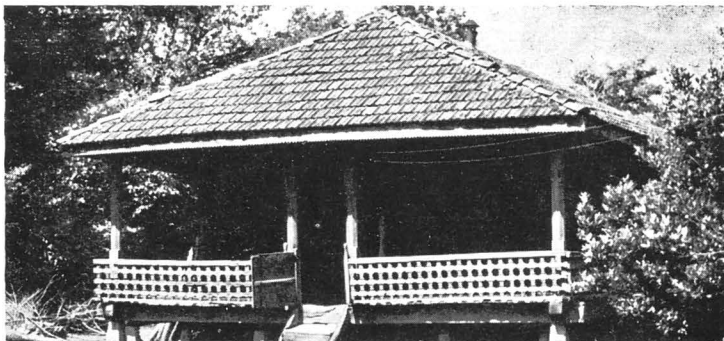


Рис. 10. — Жилой дом «старого» типа в Самегрело (западная Грузия) 18 в. (будет перевезен в VI зону).

კმეუკლი

ჭრილი 1-1

ოდა 1861 წლისა

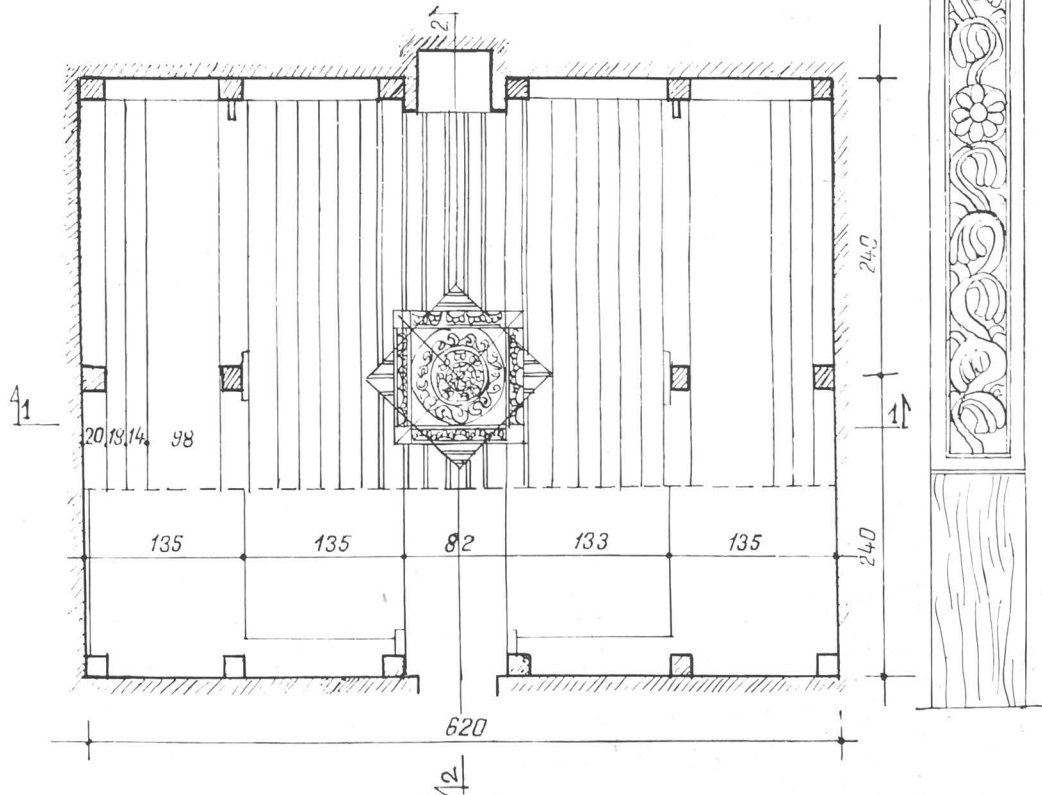
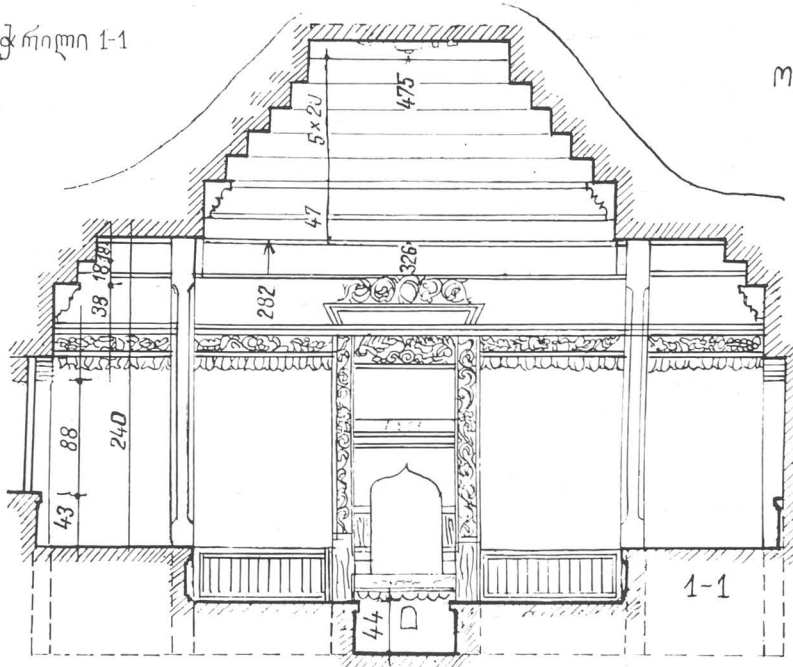
*

1

განუიჭრილი

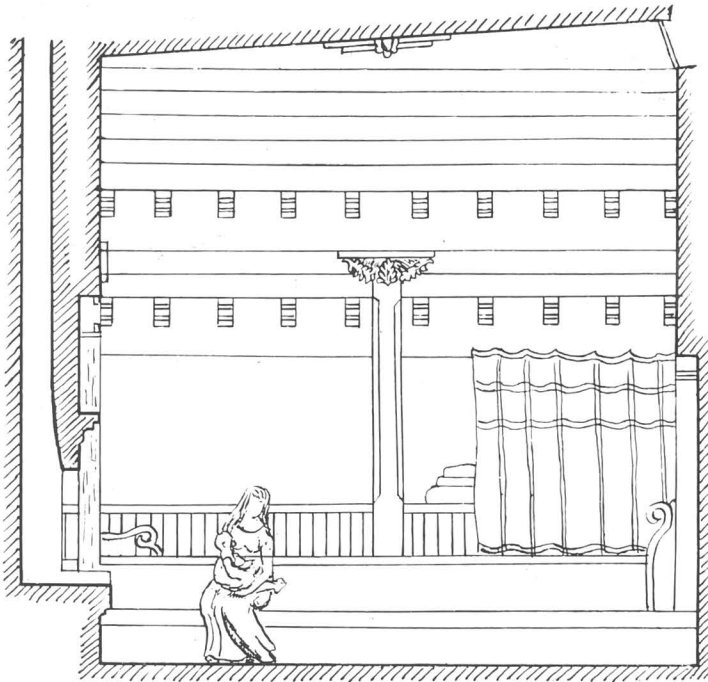
ნა

გვერდი



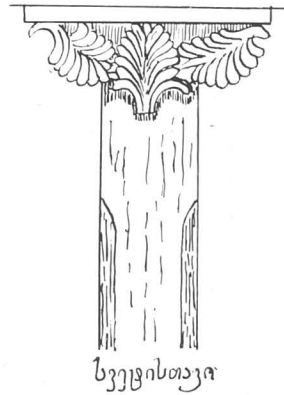
ამ მსუბუქი 1954-1968.

Рис. 11. — Зимнее жилое помещение «Ода» в районе Джавахети «переходного» типа. 1861 г. (будет перевезен во II зону). Поперечный разрез и план с планом перекрытия.

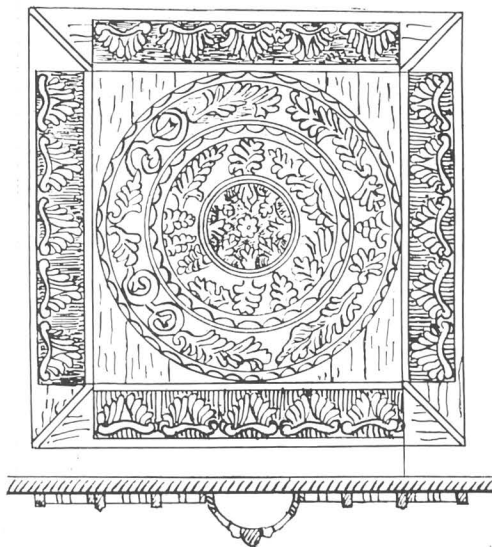


ოდა 1861 წლის.

2
კომპოზიციონერი.
და
დეზაინერი



თავანი



ბუხრის კედლის ჩუქურთმის სარწყელა



ეს ოდა კომპლექსური საცხოვრებლის ერთი ნაწილია მოსილიან შესასვლელით-
აშენების თარიღი ბუხრისდავზეა ამო-
ყვითული (1861 წ.).



არქ. ღიბაძე 1954-1968.

Рис. 12. — Зимнее жилое помещение «Ода» в районе Джавахети. 1861 г. Продольный разрез, детали резьбы.

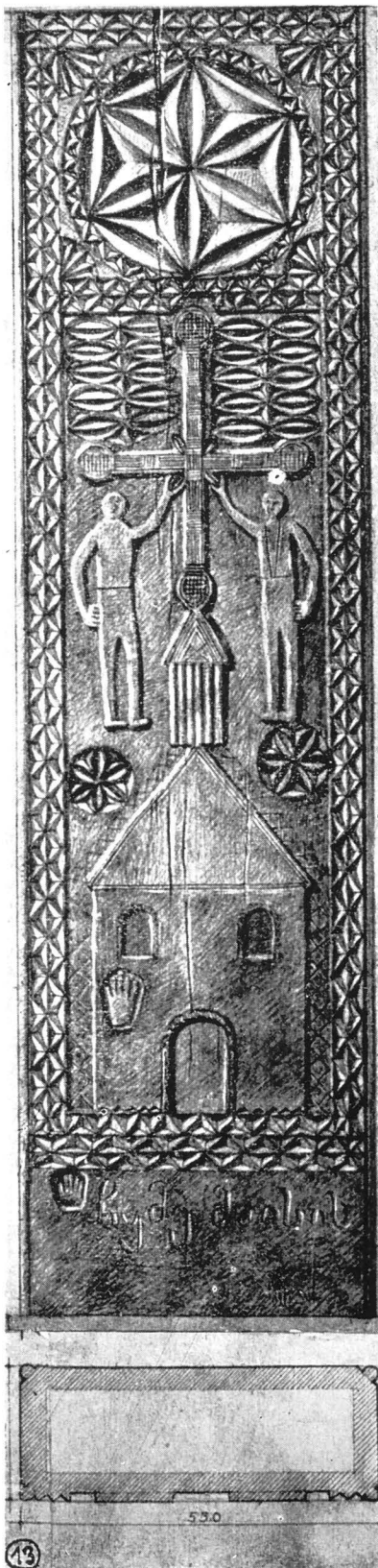


Рис. 13. — Опорный столб «Дедободзи» зального жилища Дарбази, район Кахети, Восточная Грузия.



Рис. 14. — Жилой дом в районе Мтиулет, с. Дидебаани. 19 в. Восточный Кавказиони.

Рис. 15. — Жилые дома-крепости в районе Хевсурети, с. Шатили. 17—18 вв. (?). Восточный Кавказиони.

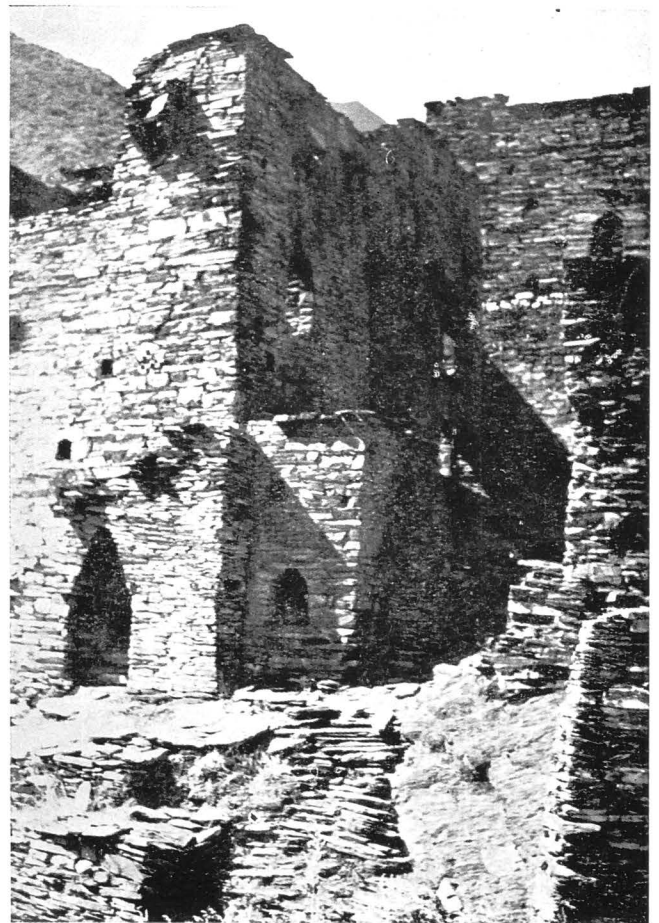




Рис. 16. — Древнее святилище «Хати» в районе Тушети. Восточный Кавказиони (будет возведен в VI зоне).



Рис. 17. — Архитектурный пейзаж Хевсурети, с. Шатили, Восточный Кавказиони.



Рис. 18. — Архитектурный пейзаж Тушети, с. Дартло, Восточный Кавказиони.

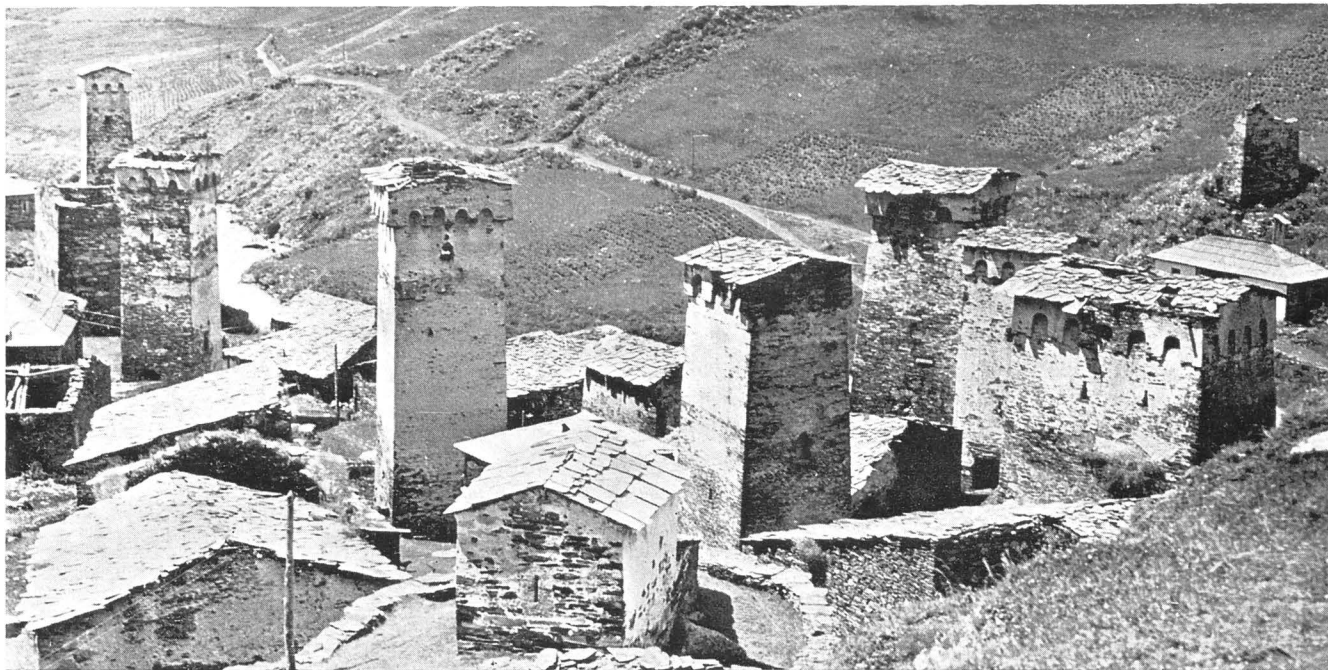


Рис. 19. — Архитектурный пейзаж Сванети, с. Ушгули, Западное высокогорье (Кавкасион).

ძველქართული საცხოვრებლის
სამი ძირითადი ხუროთმოძღვრული სფეროეჭურა

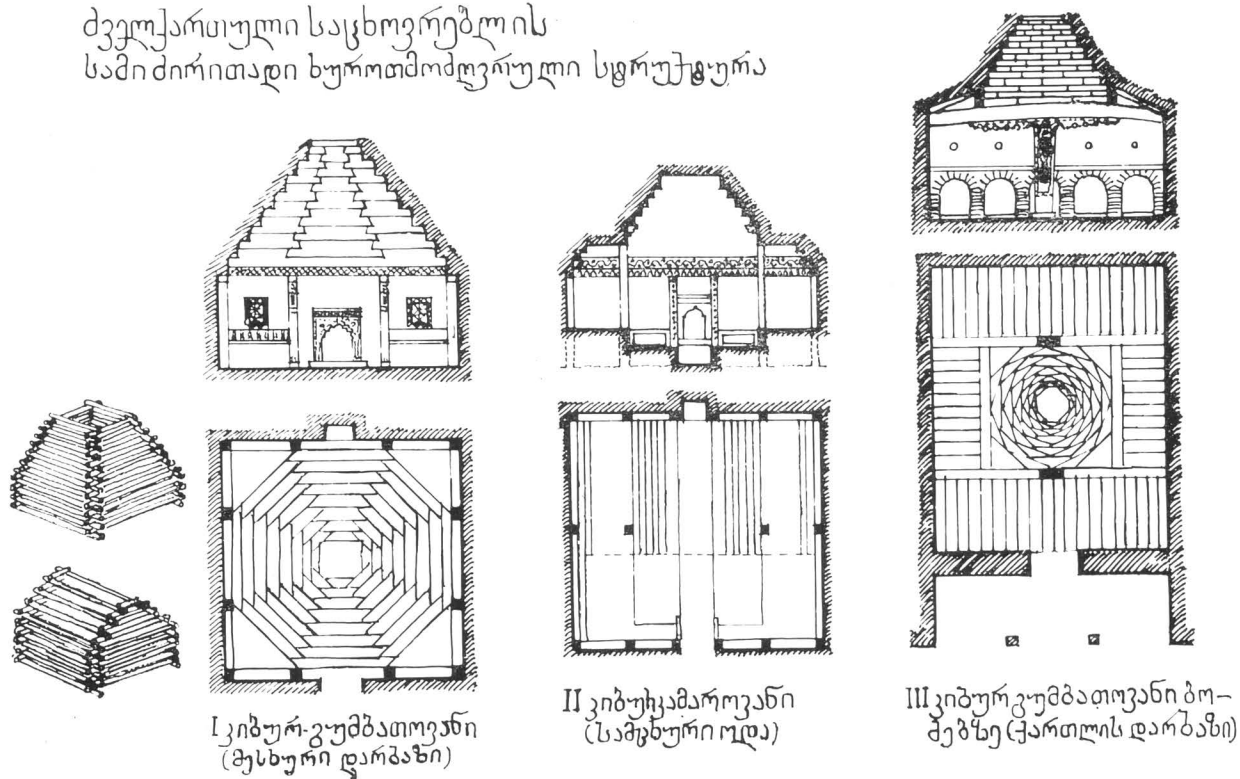


Рис. 20. — Три основные архитектурные структуры древнегрузинского жилища (таблица Л. Сумбадзе):
I. Уступчато-купольная (Месхетский дарбаз), II. Уступчато-сводчатая (Самцхийское ода), III. С уступчатым куполом
на столбах (Картлийский дарбаз).

ÜBER DEN STÄDTISCHEN UND LÄNDLICHEN WOHNUNGSBAU IN SÜDOSTEUROPA (18.—19. Jh.)*

Paul Petrescu

Gegenwärtig gibt es noch keine Karte des städtischen und ländlichen Wohnungsbaus in Europa, und ein ethnographischer Atlas, in dem auch die bäuerlichen Bauten Eingang finden, soll im günstigsten Fall erst in der Zeitspanne 1971—1980 ausgearbeitet werden. Die Quellen, die für das Bauernhaus herangezogen werden, sind die ethnographischen örtlichen, Gebiets- oder Landesmonographien, so wie die einigen wenigen ethnographischen Landesatlanten (der Schweiz, Schwedens, Deutschlands, Österreichs, Rußlands, Polens), davon die meisten noch im Entstehen sind. Für den städtischen Wohnungsbau sind die Informationsquellen noch nicht zu einem Corpus der Belege zusammengetragen, sondern befinden sich meistens noch in den (sehr zahlreichen) historischen Monographien der Städte und in den verschiedenen Abhandlungen über Kunstgeschichte, wo sie aber innerhalb der Darstellungen der verschiedenen Stile und Zeitalter einen ganz bescheidenen Platz einnehmen. Das neueste der diesbezüglich zusammenfassenden Bücher¹ betont ebengerade die Tatsache, daß die Information im städtischen Wohnungsbau auf ganz besondere Schwierigkeiten stößt.

Die Kunst- so wie die Kulturhistoriker befassen sich fast ausschließlich mit den Monumentalbauten, davon die Sakralbauten die vollständige Reihenfolge: für die Ausarbeitung und Veranschaulichung der Architekturgeschichte liefern. Auf diese Weise geht aber der Architekturgeschichte ihr mannigfaltigster und lebendigster Teil verloren, und zwar der der aus den meisten Bauten besteht. Die Geschichte des europäischen Wohnungsbaus ist in ihren Ortskomponenten unbekannt geblieben, da zahlreiche Exemplare verschwinden ohne untersucht oder ohne mindestens in irgend einer Weise registriert worden zu sein. Die Folgen dieser Verluste wurden erst in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erkannt, und sofort beschloß man zwecks Pflege und Erhaltung der gelungensten Bauernhäuser die

Errichtung von Freilichtmuseen (den glanzvollen Anfang dazu machte das Skansenmuseum in Schweden). Die Sorge um die Pflege der städtischen Bauten nahm in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ihren Aufschwung, als sich die unter architektonischem Denkmalschutz stehenden Bezirke in den europäischen und nordamerikanischen Städten auch zusehends vermehrten.

Die Ausführungen, die bisher für Gesamteuropa gemacht wurden, sind auch für den Südosten des Kontinents gültig, doch mit einigen erschwerenden Betrachtungen über die Kenntnis des architektonischen Bestandes der Vergangenheit. Auch in den Ländern Südosteuropas befaßten sich die wissenschaftlichen und Verwaltungsämter, deren Obliegenheit es war die historischen Denkmäler zu erforschen, mit dem Studium und der Restaurierung der Sakralbauten, waren doch Kirchen und Klöster die glaubwürdigsten Zeugen der glanzvollen ununterbrochenen Weitergabe der byzantinischen Tradition und der davon abzweigenden nationalen Varianten, die gebietsmäßig vorherrschen, so wie der nicht weniger glanzvollen romanischen, gotischen und Renaissanceüberlieferungen, die in einigen Zonen Südosteuropas anzutreffen waren. Sehr spät erst wendeten die Architekturhistoriker und Ethnographen Südosteuropas ihr Augenmerk den bäuerlichen

* Aus dem Rumänischen übersetzt von Ilse Călinescu

so wie den städtischen Wohnbauten zu und bedeutende Studien zu diesem Thema erschienen ebenfalls erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die weiter oben erwähnten erschwerenden Beweggründe liegen darin, daß keine aufschlußreichen Archivalien vorliegen, weil im Laufe der Zeit die Balkanhalbinsel periodisch von zahlreichen Kriegen heimgesucht wurde, die unter anderem auch einen großen Teil der dörflichen und städtischen Wohnungsbauten zerstörten. Das was aber von diesen Bauten übrigblieb, bildet einen bedeutenden Hort überlieferter Baukunst, mit besonders anziehenden Merkmalen, die zweifellos sowohl zur städtischen als auch zur ländlichen europäischen Baukunst einen originalen Beitrag liefern. Das Vorurteil, daß der Südosten Europas ausschließlich bäuerlich sei, überdauerte lange Zeit hindurch, denn die Architekturhistoriker nährten es mit dem für sie peremptorischen Mangel an einer städtischen Baukunst, so wie diese im übrigen Europa aufgefaßt wurde, mit anderen Worten mit dem Mangel an einer Architektur in der die großen Baustile des Abendlandes, vornehmlich der gotische und der der Renaissance für die älteren Stadtteile, der barocke und neuklassische für die neueren Stadtteile in West- und in Mitteleuropa wiederzuerkennen waren. Man ignorierte aber die ortsgebundene und spezifische Überlieferung der südosteuropäischen Städte, eine Überlieferung die wohl weder abendländisch noch mitteleuropäisch war, dagegen aber ebenso städtisch. Bekanntlich kann von der mittelalterlichen Zivilisation die byzantinische ausschließlich als eine städtische Zivilisation betrachtet werden. In diesem Sinne sei erwähnt, daß Konstantinopel den Beinamen „Kaiserstadt“ (Zarigrad) oder ganz einfach „die Stadt“ trug und daß – den neuesten Ergebnissen des Bulgaren Nikolai Todorov gemäß, die dieser am Zweiten Kongreß Südosteuropäischer Studien in Athen (Mai 1970) mitteilte – im 15. und 16. Jh. in der Balkanhalbinsel über 200 städtische Siedlungen zu zählen waren.

Manchmal ist der städtische Charakter dieser ortsgebundenen Baukunst sogar ausgeprägter als im restlichen Europa, vor allem wenn man bedenkt, daß hier ein offensichtlicher Überfluß an Raffinement des häuslichen Lebens herrschte, in welchem sich aus der griechisch-römischen und später aus der byzantinischen Zivilisation mitgebrachte städtische Überlieferungen mit der reichen Mitgift an Feinheiten der morgenländischen Lebensweise verflochten. Nach den Ausmaßen der Bauten und der Anordnungen der zahlreichen Einzweckräumlichkeiten zu urteilen, ferner in Anbetracht der reichen Holzverzierung an den Wänden, der vielen Webereien, so wie des Standes von Hausrat und sanitären Ausrüstungen (Wasserleitungen, Baderäume, Küchen, Kamine), sind zahlreiche städtische und ländliche Wohnungsbauten Südosteuropas (die den herrschenden Klassen angehören) gar manchen der ihnen entsprechenden Exemplare in West- und Mitteleuropa an Komfort und „städtischem Gepräge“ überlegen.

Zu diesen Betrachtungen über die Existenz einer städtischen Baukunst, die im Südosten Europas gut ausgeprägte Merkmale besaß, sei auch hinzugefügt, daß mit Beginn des 19. Jahrhunderts (für einige Länder, z.B. Rumänien, bereits ab den ersten Jahrzehnten, für andere, z.B. Bulgarien, erst gegen Ende) Bauten errichtet wurden, die mit den architektonischen Vorlagen des derzeitigen Europas Schritt halten. Es sind dies bemerkenswerte neuklassische und neugotische Exemplare aus den Jahren 1830 bis 1850, die auch heute noch in Städten wie Bukarest, Iaşi oder Botoşani zu sehen sind. Um das Bild der städtischen Baukunst in Südosteuropa zu vervollständigen, muß natürlicherweise auch erwähnt werden, daß gewisse Zonen bestehen, in denen die Verbindung zum Abendland und besonders zu Mitteleuropa eine fast zeitgleiche Abfolge der westlichen Stile gewährleisteten. Derartige Gebiete sind die Dalmatinische Küste, Slowenien, ein Teil von Kroatien und der Vojvodina,

Siebenbürgen und das Banat und selbstverständlich Ungarn.

Durch das äußerst merkwürdige Ineinanderspielen verschiedener Umstände wurde die dem Südosten Europas spezifische städtische Baukunst ignoriert, und als solche gerade von den einheimischen Forschern der balkanischen Architektur nicht anerkannt. Sehr oft ließen sie diese in der „Volksarchitektur“ oder, was nicht sehr viel anders ist, in der „folklorischen“ Architektur untergehen. Der ersten dieser beiden Auffassungen entsprechend, wurde sie hauptsächlich in den Studien der bulgarischen Kollegen als Teilstück der bäuerlichen Baukunst betrachtet. Der zweiten Auffassung gemäß, wird sie – vornehmlich von den Jugoslawen – zwar als verschiedene Kategorie betrachtet, jedoch durch ihre Zugehörigkeit zur „Folklore“² gekennzeichnet. Die undifferenzierte Behandlung der bäuerlichen und städtischen Wohnungsbauten beruhte entweder auf der Betrachtung, daß sowohl die einen als auch die anderen von volkstümlichen „Meistern“ fertiggestellt worden waren oder auf darstellerischen Beweisgründen, wobei die Kategorie des Malerischen, fast des „Exotischen“ in ihrem Verhältnis zur westeuropäischen Baukunst in erster Linie berücksichtigt wurde. Andererseits aber wurde die bäuerliche Baukunst in einer derartigen undifferenzierten Behandlung benachteiligt, so wie dies in den Studien bulgarischer Forscher geschah, die meistens als Architekten ihr Augenmerk den repräsentativen Exemplaren der „volkstümlichen“ Baukunst in den Städten zuwandten und nur einen sehr geringen Prozentsatz der Bauten des dörflichen Milieus berücksichtigten, der zweifellos von bescheidenerem Aussehen war. In den besonders nennenswerten neuen bulgarischen Werken ist man besonders darum bemüht, die Verwechslung zwischen den beiden Kategorien (städtisch und dörflich) zu beseitigen, wobei auf die Bewertung der Architektur als „volkstümlich“ verzichtet und wie aus dem Titel einer der Arbeiten zu entnehmen,

der Ausdruck „bulgarisches Haus“³, mit „Wohnungen“ oder „Wohnungsbauten“ (*zhilishnoi sgradi*)⁴ ersetzt wurde. Die Darstellung des Stoffes wird aber weiterhin gleichzeitig vorgenommen, um die städtischen Häusertypen bestimmter Ortschaften (wonach auch der Ortstyp bezeichnet wird) aus der bäuerlichen Baukunst des Hinterlandes der betreffenden Ortschaften abzuleiten, um die Bodenständigkeit der städtischen Häuser zu beweisen. Manchmal zwingt sich die Gliederung in „städtische“ und „ländliche“ in impliziter Weise auf, denn sie dringt durch andere Einteilungen, die auf anderen Standpunkten beruhen, an die Oberfläche. Dies ist in einigen Studien über das griechische Haus⁵ der Fall, Studien, in denen die Existenz zweier Haupttypen: „des ägäischen oder mittelländischen“ und „des nordischen bürgerlichen“ Hauses vertreten wird. Über das ägäische Haus wird ausgesagt, daß es in verschiedenen Spielarten auf den Inseln der Ägäis, auf dem Dodekanes, dem Heptanes, auf Kreta, auf Zypern, aber auch auf dem griechischen Festland bis nach Mazedonien und Epirus angetroffen wird. Vom nordischen bürgerlichen Haus heißt es, daß es in den Dörfern und Städten im Epirus, in Mazedonien und in Thessalien, aber auch im Peloponnes, ja sogar, allerdings etwas seltener, auf einigen Inseln wie Andros, Samos, Chios und in Mitilini vorkommt. Das bedeutet nun so viel, daß diese beiden „Häusertypen“ über ganz Griechenland verbreitet sind, der eine davon aber eher den ländlichen Wohnungsbau und der andere den städtischen Wohnungsbau vertritt, obwohl kaum anzunehmen ist, daß es auf den griechischen Inseln z.B. nur ländliche Wohnbauten gibt. Die Frage, die nun folgerichtig aufkommt lautet: weist das ägäische Haus auf diesen Inseln eine städtische und eine ländliche Abart auf, oder ist die städtische Variante „nördlicher“ Art?

In der hier zu erörterten Frage der städtischen Baukunst im Südosten Europas muß erwähnt werden, wie die türkischen

Spezialisten vorgehen, und zwar gehen sie von einer sozusagen formellen Analyse der Grundrisse der Bauten aus, wobei die städtischen Wohnbauten und mittelalterlichen Paläste zusammen mit wenigen Bauernhäusern zahlenmäßig vorherrschen⁶. Die Beispiele, die herangezogen werden, stammen aus den zwei großen Teilen des gewesenen Osmanischen Reiches und zwar aus Rumelien (Balkanhalbinsel) und aus Anatolien (Kleinasien).

Zum Unterschied von den türkischen Forschern, bei denen das Bauernhaus nahe am Verschwinden ist, befassen sich die rumänischen Kollegen fast ausschließlich damit und verstehen unter der Bezeichnung der „volkstümlichen“ Baukunst nur die ländlichen Bauten⁷. Die rumänische städtische Baukunst hat vielleicht gerade deshalb das Augenmerk nicht auf sich gezogen, weil sie, da die rumänischen Städte im Laufe des 19. Jh. eine große Änderung durchgemacht haben, nicht mehr als zur Folklore gehörend betrachtet wird, die alte Baukunst, die manchmal mit derjenigen der Länder südlich der Donau verwandt war, wurde zu diesem Zeitpunkt fast gänzlich von einer Baukunst abendländischen Gepräges ersetzt. Aus diesem Grunde sind die Beispiele der städtischen Baukunst in den rumänischen architekturhistorischen Studien selten, auch befassen sich wenige Autoren damit und auch nur in neuester Zeit⁸. Die Ausrichtung der rumänischen Forscher ausschließlich auf das Bauernhaus findet teilweise auch darin seine Erklärung, daß zum Unterschied von dem was sich in Bulgarien und Jugoslawien zuträgt, wo diejenigen, die vorwiegend die volkstümliche oder folklorische Baukunst untersuchten, Architekten und Ethnographen waren, in Rumänien diejenigen die die bäuerliche Baukunst erforschen in ihrer Mehrzahl ausgebildete Soziologen sind, die städtische und dörfliche Aspekte sorgfältig auseinander halten. Die gleiche Trennung beinhalten auch die weniger zahlreichen Studien, die sich mit albanesischer Baukunst befassen und in denen das

Bauernhaus⁹ sowohl von den städtischen Wohnungsbauten als auch von den befestigten mittelalterlichen städtischen Bauten, die meistens den feudalen Familien angehören, getrennt betrachtet wird. Die Trennung ist sogar in populärwissenschaftlichen Arbeiten offensichtlich¹⁰.

Das getrennte Studium des Bauernhauses ist bei den ungarischen Forschern am deutlichsten vertreten¹¹, und außer von den großen Unterschieden, die zwischen der ungarischen Baukunst der Städte und der der Dörfer bestehen, auch von dem Wunsch dieser Forscher bedingt, nach den das Bauernhaus betreffende Überlieferungen zu forschen, was übrigens sehr schwierig durchzuführen ist¹².

Der Forschungsstand, so wie der Standpunkt von dem aus der städtische Wohnungsbau betrachtet wird, unterscheiden sich bei den Forschern der verschiedenen Länder Südosteuropas offensichtlich voneinander. Die Unterschiede entstanden sowohl aus der Mannigfaltigkeit dessen wie einer oder der andere Aspekt in dieser Architektur vorherrscht, so wie aus dem verschiedenartigen Verständnis und aus der abweichenden Eingliederung von gleichen Geschehen in Klassifikationen, die von dem einen oder dem anderen der Völker eigenen historischen Entwicklungsläufen bedingt sind.

Die Wohnung ist eine der ältesten Errungenschaften der menschlichen Zivilisation und Kultur. Ausgegangen vom Gedanken der Notwendigkeit einer Unterkunft, von der Suche nach einem Obdach, das Schutz gewährt vor Wind und Wetter, entwickelte sie sich ununterbrochen im Laufe von Tausenden von Jahren.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet stellt die Wohnung eine einheitliche und kontinuierliche Kategorie dar und die unendliche Mannigfaltigkeit der Formen, in denen sie im Laufe der Geschichte bei verschiedenen Völkern und in verschiedenen geographischen Milieus auftritt, ist nichts anderes als das Ergebnis der Wechselwirkung zwischen den zahl-

reichen Faktoren, vom Stand der Technik bis zu den magisch-religiösen Bräuchen und von der sozialen Struktur bis zu den ästhetischen Darstellungen. Aus diesem Grunde können die Verfasser sogar im Falle von Arbeiten, die so genau auf einen besonderen Aspekt der Wohnung ausgerichtet sind, wie das angeführte Buch¹³, nicht mit der Darstellung des städtischen Hauses beginnen, ohne sich auf die unbedingt ländlichen Anfänge der neolitischen oder der Wohnungen aus den „gegenwärtig bestehenden urgeschichtlichen“ Zonen zu beziehen. Die immer größer werdende Zweckverschiedenheit der Bauten verpflichtete aber die Architekturgeschichte, sie nach Kategorien aufzuschlüsseln (die klassische Dreiteilung der Zivil-, Sakral- und Militärbauten), die je mehr man sich der neuen und der neuesten Geschichte näherte, immer zahlreicher wurden. Von den Zivilbauten bildet der Wohnungsbau die Ur- und Grundkategorie. Unter Bezugnahme auf die beiden hauptsächlichsten sozialen Milieus der menschlichen Gemeinschaften lassen sich die Wohnungsbauten ebenfalls aufschlüsseln und zwar in Wohnungsbauten aus dem städtischen und aus dem ländlichen Milieu. Es sind dies zwei Entwicklungsrichtungen, die trotz der offensichtlich gegenseitigen Verbindungen und Wechselwirkungen, als solche geprüft und jeweils in einen der zwei großen Forschungszweige der modernen Soziologie, in die ländliche und städtische Soziologie eingegliedert werden müssen. In Verbindung mit den zwei verschiedenen Milieus betrachtet und zwar hauptsächlich mit Beginn der letzten zwei Jahrhunderte — vom Ausgang des 18. bis in die erste Hälfte des 20. Jh. —, haben die ländliche und die städtische Wohnung bestimmte Merkmale, die durch das verschiedene Wesen und die auseinanderweichende Funktion von Dorf und Stadt hervorgerufen werden. Der uralte Gegensatz zwischen der geschlossenen, konservativen Welt des Dorfes und der offenen, ständig den Neuerungen unterworfenen der Stadt, Gegensatz der bereits zu den aller-

ersten Anfängen der menschlichen Zivilisation¹⁴ beobachtet wurde, ist auch für die ländlichen und städtischen Gemeinschaften Südosteuropas gültig geblieben und kam in verschiedenen Bauformen zum Ausdruck, die verschiedenen Lebensarten dienen. Die von den städtischen sozialen Gegebenheiten verschiedenen dörflichen Zustände und nicht nur die bestehende Notwendigkeit hinsichtlich des Studiums Klassifikationen aufzustellen, verpflichtet dazu, die Untersuchung der ländlichen Baukunst von der städtischen gesondert vorzunehmen. Diese Behauptung befindet sich in einem der umfangreichsten und neuesten zusammenfassenden Studium über den europäischen ländlichen Wohnungsbau (die UdSSR ist ausgeschlossen): „die Verfasser beschränkten ihre Forschung nur auf die Typen der dörflichen (bäuerlichen) Bauten (in den Grenzen Westeuropas). Die städtische Baukunst bildet einen Forschungsbereich für sich allein und gehört als solcher nicht zum Gegenstand vorliegenden Aufsatzes. Desgleichen schließen wir die Neubauten aus, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. unter dem Einfluß der Stadt in den Dörfern erschienen“¹⁵. Dem Wunsch der Verfasser nach einer einheitlichen Darstellung konnte nur teilweise nachgekommen werden und zwar eben wegen der unterschiedlichen Art und Weise die ländliche und die städtische Baukunst zu betrachten, was diese selbst nachdrücklich betonen¹⁶. Trotz der großen Fürsorge sich z.B. für den Südosten Europas nur mit dem Bauernhaus zu befassen, erscheinen in der Typologie des Wohnungsbaus in Bulgarien z.B. auch typisch städtische Wohnungen, was die Autoren ebenfalls ausdrücklich erwähnen¹⁷, und was natürlicherweise auf die Informationsquellen zurückzuführen ist, die sie herangezogen hatten.

Um jede Möglichkeit eines Irrtums auszuschalten, müßte, meines Erachtens, zu der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen städtischer und ländlicher Baukunst, besonders für das Studium der Wohnungsbauten im Südosten Europas, noch ein

erforderliches Kennzeichen hinzugefügt werden. Im ländlichen Kulturbereich sind zwei Kategorien der Baukunst zu verzeichnen, die verschiedene soziale Wurzeln haben und die deshalb keineswegs zusammen erforscht werden können, ohne Gefahr zu laufen ein neues Element des Irrtums einzuflechten. Es handelt sich darum, daß im dörflichen Milieu sowohl die Bauernwohnung als auch die Wohnung der herrschenden Feudalen der Vergangenheit existieren. Nun hat sich aber bekanntlich in einigen Gebieten in Südosteuropa diese Vergangenheit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erstreckt. Die großangelegten rumänischen Bojarenhöfe oder die in Bulgarien sogenannten „konaket“, wie der der Familie Auguscheff im Dorfe Movilitza südlich der Rhodopen, können nicht in einem Atem mit den bäuerlichen Wohnungen aus den umgebenden Dörfern genannt werden, denn sowohl das Bauprogramm als auch der soziale Auftraggeber sind grundverschieden. Aus einer Untersuchung des Wohnungsbaus darf der soziologische Standpunkt nicht fehlen, denn er ist derjenige, der als einziger Unterscheidungsmerkmale wie die obigen aufdrängt, deren wichtigstes Ergebnis es ist, daß drei Kategorien der Wohnungsbauten anerkannt werden, die jeweils an eine bestimmte historische und soziale Entwicklung gebunden sind: das Wohnhaus des Städtlers, das Wohnhaus des Bauern und das Wohnhaus des Großgrundbesitzers. Zwischen den drei Kategorien bestehen zweifellos Verbindungen, jedoch kann das systematische Studium nur im Lichte ihrer Unterscheidung unternommen werden und zwar, eben um die eigenen Entwicklungslinien aufzuspüren. Erst nach dem diese Unterscheidung vorgenommen wird, kann mit dem synthetischen Studium der nationalen Baukunst in einem oder dem anderen der südosteuropäischen Länder begonnen werden. Eine zusammenfassende Arbeit über den Wohnungsbau im Südosten Europas, die diese Klassifikation nicht berücksichtigt, kann nicht anders als heterogen sein und

Sachen durcheinanderbringen, die verschiedenen Ursprungs und verschiedenen Wesens sind. Der angeführte Beweisgrund, daß sogenannte „völkische“ Meister sich am Bau städtischer Bauwerke beteiligt haben, scheint mir nicht ausschlaggebend, denn einerseits gab es zwischen diesen Meistern einen qualitativen und erfahrungsbedingten Unterschied, womit besagt sein will, daß diejenigen, die für Herrschafts- und Gutsbesitzerhöfe oder für städtische Wohnungsbauten gearbeitet haben, eine Schulung und Ausbildung genossen hatten, die manchmal von internationalem Rang war, zum Unterschied von den lokalen Meistern aus den Streudörfern in den Karpaten, im Balkan-, Rhodope- oder im Pindusgebirge. Andererseits war aber die Hand desjenigen, der die königlichen oder kaiserlichen Schlösser erbaute eine ebenso „völkische“ Meisterhand, ohne daß dadurch die Paläste zur Volksbaukunst gerechnet werden. Den grundlegenden Unterschied in dieser Trennung bestimmt also ausschließlich der soziale Auftraggeber.

Zu diesen Betrachtungen könnte auch noch die Zweideutigkeit des Begriffes „völkisch“ hinzugezählt werden, dem manchmal eine gewisse Bedeutung zugeschoben wird, die in der Baukunst auf das Vorstädtische hinausgeht und zwar als nicht vollständig angegliche Mischung zwischen ländlichen und städtischen Elementen. In der Fachliteratur macht sich die Bestrebung bemerkbar, diesen Ausdruck zu ersetzen¹⁸. Soll er nun tatsächlich nicht mehr gebraucht werden, um gleich drei ausgeprägte Kategorien zu decken, so wird sich das auf die Bestimmung ihrer jeweiligen Merkmale günstig auswirken, denn sie werden aus dem unbestimmten und undeutlichen Begriff des Wortes „völkisch“ herausgeholt. Das Wort kann hingegen in bestimmten Fällen viel nuancierter verwendet werden. Geht man folglich von einer solchen Grundeinteilung in Kategorien des Wohnungsbaus und in erster Linie des Wohnungsbaus in Südosteuropa aus, so lassen sich die Eigenheiten des

bäuerlichen und herrschaftlichen dörflichen einerseits und des städtischen Wohnungsbaus andererseits leichter unterscheiden.

Im Rahmen einer unterschiedlichen Erörterung kann man es auch versuchen, diejenigen Züge darzustellen, die die wichtigen Aspekte der ländlichen und städtischen Baukunst Südosteuropas zu geschlossenen Einheiten im Gesamtbild der gleichartigen Bauten Europas werden lassen. Es ist hier nicht der Ort und auch nicht möglich eine eingehende Analyse des südosteuropäischen Wohnungsbaus vorzunehmen. Diese Analyse wäre im gegenwärtigen Stadium der in den verschiedenen Ländern dieses Teils von Europa ungleichen Forschung vielleicht verfrüht; es können aber diejenigen Umrisse angeführt werden, die bereits in diesem Forschungsstadium schon auffallend hervortreten und die zu dem monographischen Studium, das vorgenommen werden soll, kennzeichnende Akzente abgeben. Dieses Studium soll nicht nur die Einheit einiger der Aspekte herausstellen, sondern auch die Mannigfaltigkeit anderer, die manchmal übersehen wurden, weil man geneigt war zu behaupten, daß die „nationale“ Baukunst gegen die Berührung mit Strömungen oder Errungenschaften, die von außerhalb der betreffenden Grenzen kamen, undurchlässig war. Diese Neigung hat aber in diesem historischen und geographischen Raum, der sich gerade durch Mobilität und ständige Kontakte mit verschiedenen Kulturarealen auszeichnet gar keine Rechtfertigung. Die Grundeinheit wird noch deutlicher hervortreten und noch mehr ins Gewicht fallen, wenn sie mit den architektonischen Kontaktformen verglichen wird, die sich mit der Zeit in die Zusammensetzung einer Architektur organisch einverleibten, die in berechtigter Weise als südosteuropäisch nachgewiesen werden kann.

So ist z.B. im Bereich der ländlichen Baukunst die wichtige und einzigartige Kategorie der Halbgrubenbauten auszuführen, die als prähistorische Überlieferung bei einigen romanischen Völkern

auch im Westen Europas anzutreffen sind ¹⁹. Im Südosten Europas sind sie in einem sehr großen aber verhältnismäßig peripherisch gelegenen Gebiet angehäuft. Sie sind für die große Donauebene typisch, die als ein flacher weitausgestreckter Halbmond die Karpaten im Westen und Süden umgibt und ihre Gebirgsketten von denen des Balkans trennt. Die vom architektonischen und vom dekorativen Standpunkt aus meistentwickelten Exemplare befanden sich im Gebiet der in Südrumänien gelegenen Waldsteppe, die der Donau entlang einen verhältnismäßig breiten Streifen zwischen dem Eisernen Tor und der Argeşmündung einnimmt ²⁰. Am rechten Donauufer, in Bulgarien, zwischen Widin bis etwa zur Mündung des Schwarzen Lom herrschte dieser Typ der Wohnungsbauten ebenfalls zahlenmäßig vor ²¹. Der Donaudurchbruch, das Gebirgsland durch welches sich die Donau ihren Lauf zwischen die Karpaten und das Balkan-Gebirge gesägt hat, trennt den nördlichen Teil, den der Halbgrubenwohnungen, vom westlichen, in welchem die meisten Exemplare aus Ungarn sich im Großen Alföld befinden ²². Dieser Wohnungsbau, zu dem man für ein Exemplar in Rumänien bis zu zwei Waggon Eichenholz gebrauchte, umfaßte manchmal bis zu sechs Räumlichkeiten und zeichnete sich durch die offene Herdstelle und durch ein Satteldach aus, das von zwei senkrecht in den Boden gerammten Firstsäulen getragen wurde. Seine Entwicklung kann anhand eines Übergangstyps verfolgt werden, der in Rumänien als *cenuşar* und in Ungarn als *bagarhatu* ²³ bekannt ist und dessen westliche Entsprechung die spanische *barraca* aus dem Gebiet um Valencia sein könnte ²⁴. Unter den Halbgrubenwohnungsbauten sind diejenigen zu scheiden, deren meistgebrauchtes Baumaterial der Lehm war. Außerdem sind diejenigen, die in ebenen Boden gegraben sind, von denjenigen zu trennen, die in eine Böschung geschnitten sind, was einen wichtigen Unterschied in ihrem Grundriß mit sich brachte. Letztere Wohnungsbauten sind in die Länge ausgebaut und der

Eingang befindet sich an der Giebelseite. Die in die Böschung gegrabenen Wohnungsbauten, für deren Errichtung Holz nur in geringem Maße verbraucht wird und deren Eingang an der Giebelseite liegt, sind die eigentlichen *bordeie* (Grubenwohnungen), russ. *semlianki*, bulg. *burdei*, serb. *semunitza* und *burdeli* (im Moravatal). Die eigentlichen Grubenwohnungen aus Lehm, sind hauptsächlich im östlichsten Teil der großen Zone der Donauebene verbreitet, und zwar in der Dobrudscha, wo sie auch bei den Türken und Tataren üblich waren. Schließlich sei noch erwähnt, daß auch in einigen Städten in der Donauebene wie z.B. in Caracal und Giurgiu in Rumänien oder in Lom und Nikopol in Bulgarien Grubenhäuser anzutreffen sind.

Eine zweite Kategorie besonderer Bauten aus dem südöstlichen ländlichen Milieu bilden die Rundbauten. Zum Unterschied aber von den Halbgrubenbauten, die, wie erwähnt, gebietsmäßig in einer einheitlichen Zone angehäuft sind, liegen die Rundbauten in Südosteuropa in verschiedenen Verbreitungsgebieten verstreut. In Rumänien²⁵ ist der kreisrunde Grundriß in sämtlichen historischen Provinzen verbreitet und sowohl zum Bau von verschiedenen Wirtschaftsgebäuden innerhalb und außerhalb des Weichbildes des Dorfes als auch zum Wohnungsbau benützt. In Albanien sind die Rundbauten bei den Aromunen typisch, ebenso wie in Bulgarien, wo die kreisrunden Hütten (*kelive*) der Wlachen, die von den Türken und Bulgaren *karakatschani* und von den Griechen *sarakatschani*²⁶ bezeichnet werden, so wie die der Aromunen ebenso meisterhaft gebaut sind wie in Albanien. Ihre baukünstlerische Mannigfaltigkeit so wie ihre Verbreitung sind in Jugoslawien noch größer²⁷, wo Rundbauten sowohl aus Holz und anderem leichten Baumaterial als auch aus Stein anzutreffen sind. Letztere davon gehören der gleichen Familie an wie die italienischen *trulli*. Ein *dubirog* ist ein kegeliger Bau aus strohbedeckten dünnen Holzlatten, der häufig im Sandschak, in Südbosnien,

in der Herzegowina und in Starowlaschka²⁸ vorkommt, während eine *busara* mit Grasplatten gedeckt ist (Sandschak); steinerne Rundbauten mit ebenfalls steinernem Kegel Dach (die sogenannte *bunia*) trifft man nur auf einigen Inseln vor der Dalmatinischen Küste, so wie in Istrien, wo sie als Wächterhäuschen in den Weingärten stehen²⁹. Das große Verbreitungsgebiet der Rundbauten im Südosten Europas, so wie die Tatsache, daß sie unbestreitbar sehr weit in die Geschichte zurückgreifen, würde es rechtfertigen auch für die kreisrunden Wirtschaftsbauten in Ungarn einen lokalen Ursprung anzunehmen, zugleich vielleicht mit der Überlieferung des Brauches der Jurten zu wandern, Überlieferung die von den ungarischen Forschern angestrengt gesucht wird³⁰.

Ich möchte nun von den hauptsächlich historisch wichtigen Aspekten, die aber mehr oder weniger bestimmte Ausnahmefälle der ländlichen Baukunst Südosteuropas darstellen, zu denen allgemeinen Charakters übergehen. Zu diesem Zwecke werde ich mich eingehender mit einem klassischen Klassifikationskriterium für bäuerliche Wohnbauten befassen und zwar mit dem des verwendeten Baumaterials. Die Mannigfaltigkeit des geographischen Milieus bewirkte es, daß sehr verschiedenartige Baustoffe zur Verfügung standen, die ebenso verschiedentlich verwendet wurden. Es scheint mir überflüssig, hier noch die Bedeutung der Baustoffe in der Hausforschung herausstellen zu müssen. Außerdem kann man ja auch behaupten, daß der zur Verfügung stehende Baustoff den Typ des Hauses bedingt. In diesem Sinne beruhen manche der hier herangezogenen Typologien ausschließlich auf der Einteilung der Bauten nach den verwendeten Baustoffen³¹. Die drei wichtigsten Baustoffe, die in der europäischen bäuerlichen Baukunst herangezogen wurden, liegen auch der südosteuropäischen Baukunst zu Grunde: Holz, Lehm und Stein. Jeder dieser Baustoffe kommt in einer großen Vielfalt von Formen vor, davon nur einige Varianten

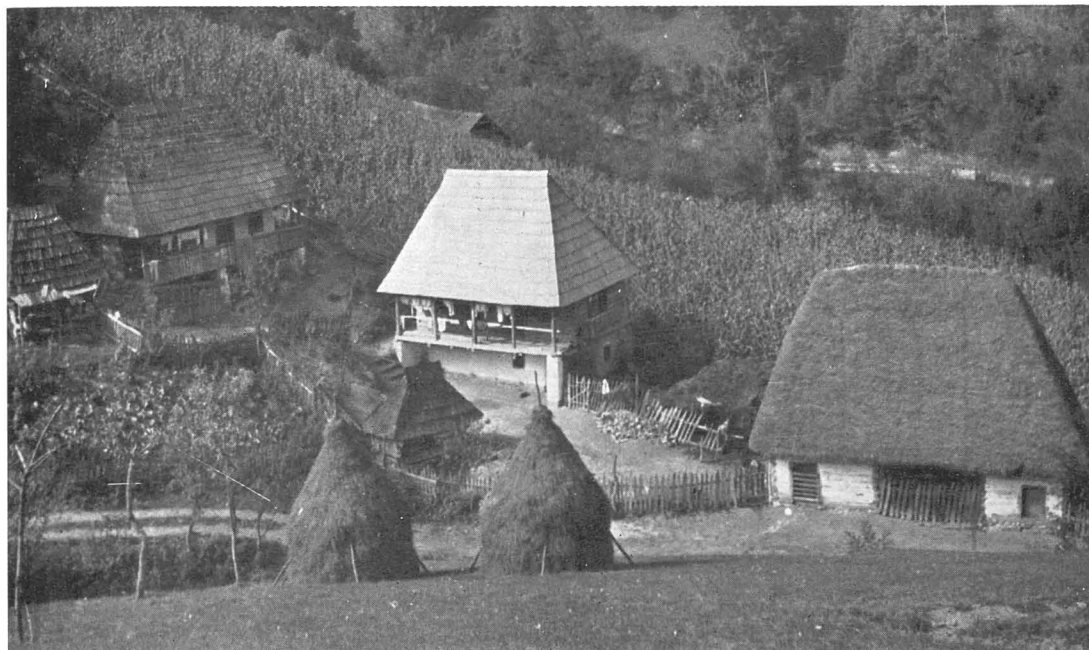


Abb. 1. — Typisch ländliche Siedlung im Gebiet der Blockbauten mit Strohdach und Schindel-Walmdächern; Intregalde, Streusiedlung, im Apusengebirge, Rumänien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 2. — Blockbau aus der Gegend von Pădureni, Hunedoara, Südsiebenbürgen. Rumänien.

wegen der großen Ausmaße ihres Verbreitungsgebiets wichtiger schienen.

Die Baukunst des südöstlichen Europas ist ausschließlich eine Kunst des Holzbaus. Bauten, die nur aus Stein bestehen gibt es nur in kleinen inselartigen Anhäufungen oder in mehr oder weniger abseits gelegenen Gebieten, und Steinbauten, bei denen auch das Dach aus Stein ist, gibt es noch viel seltener. Andererseits muß erwähnt



Abb. 3. — Blockbau im Westen Serbiens (Jugoslawien) (nach A. Deroko, *Folk-lorna arhitektura u Jugoslavii*, S. 21).

werden, daß in der Holzbaukunst auch Stein verwendet wird, wenn auch nur für den Sockel des Holzhauses, denn im Südosten Europas sind die Fälle sehr selten in denen die Holzhäuser — wie in Nordeuropa — auf Firstsäulen gestützt sind, oder daß ihre Holzschwellen, wie dick diese auch immer seien, unmittelbar auf der Erde aufliegen.

Das älteste System die Holzhäuser zu bauen, das gegenwärtig in Südosteuropa noch stark verbreitet ist, ist der Blockbau. Ich meine „noch“ stark verbreitet, denn bekanntlich wird hier ein Verfahren mit großem Holzaufwand angewandt, weshalb



Abb. 4. — Fachwerkbau auf Steinsockel mit Strohdach; Raschka, Novi Pasar, Jugoslawien. Foto Paul Petrescu



Abb. 5. — Haus mit Veranda (ἐξώστης) im Fachwerkbau auf Steinsockel; Kapsophora in der Halbinsel Kalkidiki, Griechenland (nach N. K. Moutsopoulos, Σπίτια τῆς Χαλκιδικῆς, Athen, 1968, S. 12).



Abb. 7. — Typische Veranda mit Arkaden, an einem in Südrumänien, im Timok- und im Morawa-Tal in Bulgarien und Jugoslawien verbreiteten Fachwerkhäusertyp aus Vyltscheten, Nordbulgarien. Foto Paul Petrescu.

Abb. 6. — Fachwerkdetaill an einem Haus aus Didymotichon in Westthrazien, Griechenland. Foto Joby Patterson USA.

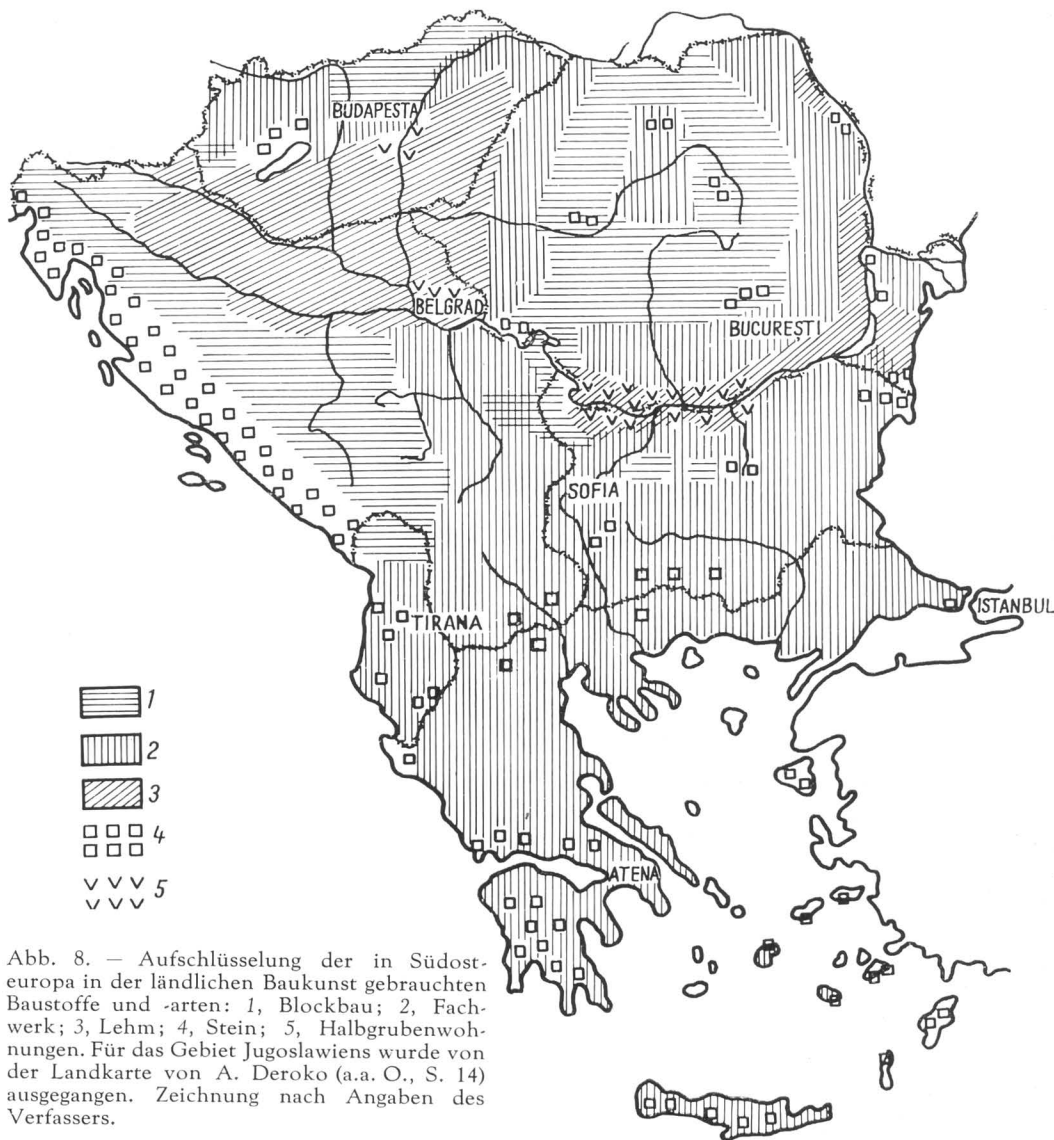


Abb. 8. — Aufschlüsselung der in Südost-europa in der ländlichen Baukunst gebrauchten Baustoffe und -arten: 1, Blockbau; 2, Fachwerk; 3, Lehm; 4, Stein; 5, Halbgrubenwohnungen. Für das Gebiet Jugoslawiens wurde von der Landkarte von A. Deroko (a.a. O., S. 14) ausgegangen. Zeichnung nach Angaben des Verfassers.

es, wie auch im übrigen Europa sein Verbreitungsgebiet immer mehr eingeengt hat. Im Südosten deckt der Blockbau zwei wichtige Gebiete: die Karpaten und die Dinarischen Alpen. Der große kreisrunde Karpatenring in Rumänien ist der Mittelpunkt einer der größten und besterhaltenen Zonen Europas mit im Blockbau betriebener Baukunst. Sowohl die rumänischen Wohnhäuser als auch die Kirchen aus Holz sind Meisterwerke der europäischen bäuerlichen Baukunst. Die zweite Zone des Blockbaus liegt im Westen Jugoslawiens und erstreckt sich über einen sehr breiten Streifen, der Slowenien, einen Teil

von Kroatien, von Bosnien, von der Herzegowina, von Montenegro und den Westen von Serbien etwa bis zum Ibar, ein Nebenfluß der Morava, umfaßt und bis in den Norden Albaniens südlich des Flusses Drin, im Gebiet von Dukagjin reicht ³².

In der Vergangenheit waren diese beiden großen Zonen des — Karpaten- und dinarischen — Blockbaus nicht voneinander getrennt. Die Verbindung zwischen ihnen stellten die Höhen zwischen dem Timok und der Morava dar, wo die Baukunst der im Blockbau errichteten Häuser weiter gepflegt wurde, deren Spuren in den Dörfern der Kreise Kula und Widin in Bulg-

Abb. 9. — Holzbau mit strohgedecktem Walmdach im Ostgebiet des Balkengebirges; Dorf Brand-sari, Trevnenska Planina, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.



rien noch zu sehen sind und die ganz bestimmt auch auf dem linken Ufer des Timok und westwärts der Krusevac existierten, wo im Tal der westlichen Morava die Verbindung mit dem Ibar- und Raska-Becken, ein altes Gebiet der Blockbau-Architektur, hergestellt wird. Die architektonische Einheit dieses Gebietes mit der des Mehedinți-Gebirges in Oltenien und der der bergigen Gegend des rumänischen Banats ist eine bekannte Tatsache und die Blockbau-Architektur, die im Mehedinți-Gebirge so häufig vorkommt, konnte am Eisernen Tor nicht plötzlich gedrosselt werden. Tatsache ist aber, daß im Gebiet der Morava, die Talebene mit starkem Verkehr, diese alte Baukunst früher verschwunden ist und von den Fachwerkbauten ersetzt wurde.

Das gleiche spielte sich vielleicht etwa zur gleichen Zeit auch im Balkan-Gebirge ab, wo die Spuren der Blockbauweise in einigen Dörfern in der Umgebung der Städte von Teteven und Etropolje noch schwerlich zu erkennen sind. Das intensive und frühzeitige Abholzen der Wälder in der Balkanhalbinsel, das hauptsächlich unter der langen fünf Jahrhunderte währenden ottomanischen Herrschaft vorgenommen wurde, ist eine Erklärung dafür, daß das Blockbau-System sowohl im Balkanals auch im Rhodopegebirge in Mazedonien

und im Pindusgebirge verschwunden ist. Die letzten Anzeichen der Existenz dieses Systems an diesen Orten, könnten wahrscheinlich nur in den Almbauten (*stîne, mandre*) der alpinen Weidezonen nachgewiesen werden, wo früher einmal hauptsächlich Aromunen ihr Hirtenleben führten.

Die Wohnungsbauten im Blockbausystem wurden in allen diesen Zonen von den Fachwerkhäusern ersetzt, die in sehr zahlreichen Varianten fast das ganze Gebiet Bulgariens, Ostserbiens, der von Albanern bewohnte Kosovo-Metohija, Mazedoniens, Albaniens, des europäischen Teils der Türkei und des nördlichen Griechenlands einschließlich Thessaliens und des Epirus sowie einige Zonen in Rumänien und Ungarn einnehmen. Es ist dabei bemerkenswert, daß das Blockbausystem im Südosten Europas nur im ländlichen Milieu (seltene Ausnahmen wie z.B. Arbanasi in Bulgarien und Suceava) in Rumänien anzutreffen ist, während es zum Unterschied davon in Nordeuropa (einschließlich Rußland) im städtischen Milieu ebenso häufig vorkommt, daß aber das Fachwerkssystem in den südöstlichen Dörfern und Städten allgemein verbreitet ist. Mit Bezug auf die Holzbauten könnten sich die Forschungsaufgaben der Zukunft in zwei große Themenkreise zusammenfassen lassen: erstens die südliche Grenze des Blockbausystems abzustecken und zweitens eine Landkarte zusammenzustellen, auf der die Verbreitung der Fachwerkvarianten genau eingezeichnet sind und zwar von dem Holzhaus, das mit Ruten- oder Strohgeflecht bis zu dem Holzhaus das mit Stein, gebrannter oder ungebrannter Ziegel (*chirpici*), getretenem, strohgemagertem Lehm usw. gefüllt wird.

Selbstverständlich sind mehrere Unterschiede auch im Fachwerkgefüge zu verzeichnen, die mit der alten Technik der in den Boden gerammten Firstsäulen ihren Anfang nimmt, was in Rumänien verhältnismäßig stark verbreitet ist, bis zu den komplizierten Varianten der städtischen Bauten in den Balkanstädten.

Als wichtigster Baustoff wird der Lehm als *ceamur* oder *chirpici* (durchgetretener Lehm bzw. strohgemagerter Lehm) zum Wohnungsbau in den Ebenezonen Rumäniens gebraucht (einige kleine Gebiete in der Moldau, in der Dobrudscha, im Süden Munteniens, in der ebenen Zone des Banats und im Westen Siebenbürgens), in sehr ausgedehnten Gebieten Ungarns (wo er als Baustoff vorherrscht), im Nordosten und Osten Bulgariens und im ganzen Norden von Jugoslawien (ein Teil von Slowenien, Kroatien und der Vojvodina). Der Schwerpunkt der Baukunst aus Lehm fällt in die große Donau- und Theißebene in Ungarn, zu der auch die entsprechenden an Rumänien und Jugoslawien anrainenden Gebiete hinzukommen. Eine aufgeschlüsselte Karte der Bautechniken, die Lehm als Baumaterial gebrauchen, ist eine weitere Aufgabe, mit der sich die Fachleute auf dem Gebiet der südosteuropäischen Hausforschung zu befassen haben werden.

Kennzeichnend für die Verbreitung der steinernen Architektur im Südosten Europas ist die Tatsache, daß außer einer einzigen einheitlichen und kompakten Zone, in der der Stein der vorwiegend, wenn nicht sogar ausschließlich gebrauchte Baustoff ist und zwar in einem verhältnismäßig breiten Streifen, der der Dalmatinischen Küste von Istrien bis nach Montenegro mehr oder weniger entlang läuft, sich auf dem Gebiete von Albanien fortsetzt und in den griechischen Inseln so wie im Süden des griechischen Festlandes zerfällt, die Zonen der Steinarchitektur in den anderen südosteuropäischen Gebieten einzelne Inseln bilden. Kennzeichnend ist weiterhin diese Lage hauptsächlich in Rumänien, wo etwa 12 derartige Zonen gezählt werden können, die fast in allen historischen Provinzen verbreitet sind (einige Gebiete in der Moldau, im Gebirge und in der Ebene, in der Dobrudscha, in Muntenien, in Siebenbürgen). In Ungarn liegt das größte Gebiet der Steinarchitektur um den Plattensee und im Norden des Landes; in Bulgarien findet man sie



Abb. 10. — Haus mit schindelgedecktem Walmdach im Balkangebirge. Teteven, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 11. — Haus mit steingedecktem Walmdach im Balkangebirge, Teteven, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.

in einigen abgelegenen Gebieten im Balkan- und im Rhodopegebirge, wo sie hauptsächlich bei den zwei bis drei Stockwerk hohen Sockeln angewendet wird.

Es ist selbstverständlich, daß über die Art und Weise in der diese verschiedenen Baustoffe (beiseitegelassen wurden Ziegel, Zement, Beton, die immer mehr in die ländliche Architektur eindringen, davon die Ziegeln in der zweiten Hälfte des 19. Jh., andere in der ersten Hälfte des 20. Jh.) bei dem Aufbau der verschiedenen Teile des Hauses gebraucht werden, d.h. über die Bautechniken so wie über die Struktur der verschiedenen Bestandteile des Hauses sehr viel zu sagen wäre. Ich werde mich jedoch auf ein einziges Element beschränken, das meines Erachtens stärker ins Gewicht fällt und in diesem gedrängten Rahmen dargestellt werden kann. Es handelt sich um

das Hausdach, das sowohl vom Standpunkt des Bedachungsstoffes als auch von dem der Form betrachtet wird. Weder für den Baustoff noch für die Form wurde bisher eine Verbreitungskarte in Südosteuropa aufgestellt. In großen Zügen kann behauptet werden, daß in den Zonen, in denen man die Holzhäuser im Blockhaussystem ausführt, das Walmdach anzutreffen ist und der gebrauchte Bedachungsstoff entweder aus Schindeln bzw. aus gebietsbedingt verschieden großen Stücken Eichen- oder Tannenholz besteht, oder in den ältesten Zonen aus Stroh. Strogedeckte Holzhäuser sind heute in Rumänien im Apuseni-Gebirge und in Hunedoara, in Jugoslawien in einigen Gebieten im Westen Serbiens und in Bosnien sowie in Ungarn in einigen kleinen Gebieten im Norden des Landes anzutreffen. Einzelne Spuren von Strohdächern fand ich auch in Bulgarien in einigen abgelegenen Zonen des Balkangebirges (Dorf Brynsari). Die Häuser, die im Fachwerksystem gebaut sind, sind meistens von Hohlziegeldächern gedeckt, jedoch in ausgedehnten Zonen in Serbien, Mazedonien, in den Rhodopen und im Balkangebirge sind die Steinplattendächer üblich. Ganz ausnahmsweise gibt es Steindächer in einem einzigen Gebiet in Rumänien und zwar im Kreis Alba, der meines Wissens als nördlichstes Vorkommen Osteuropas gilt. Die Dächer, die mit Hohlziegeln gedeckt sind, sind meistens Walmdächer ebenso wie die Steindächer, mit Ausnahme derjenigen Zone in Rumänien (Alba) in der die Steindächer der Steinhäuser Satteldächer sind. Die Strohdächer auf

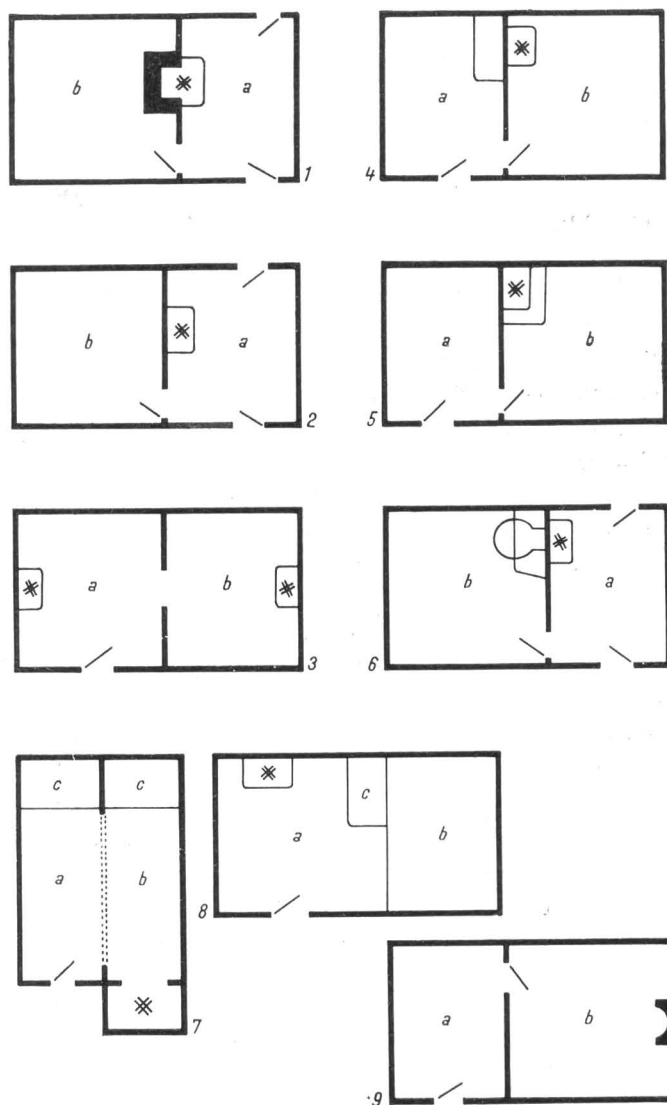


Abb. 12. — Grundrisse der alten Bauernhäuser im Südosten Europas: 1, Bulgarien, *a) kesci, b) soba* (nach Kojuharov); 2, Jugoslawien, *a) kucia, b) soba* (nach Deroko); 3, Albanien, *a) shtëpibukë, b) mafil* (nach Koça Zheku); 4, Rumänien (Süden), *a) la foc, b) soba*; 5, Rumänien (Norden), *a) tindă, b) casă*; 6, Ungarn, *a) pitvar, b) ház*; 7, Griechenland — Inselteil — *stenometopon, a) krevatos, b) spiti, c) sofas* (nach Hadjimihali); 8, Griechenland — Inselteil — *platimetopon, a) parastia, b) sofas, c) pangos* (nach Hadjimihali); 9, Griechenland — Festland, *a) krevatos, b) spiti*. Bezeichnet ist die Herdstelle oder der Kamin; Zeichnung Architekt Maria Elena Enăchescu.

den Fachwerkhäusern sind in Rumänien und in Ungarn sowie in einigen Zonen von Jugoslawien häufig. In Rumänien sind sie meistens Walmdächer, während sie in Ungarn und in Jugoslawien (manchmal auch bei Steinhäusern) — Montenegro — als Satteldächer errichtet werden. Auch das

Schilfrohrdach wird in Ungarn — immer als Satteldach — und in Rumänien — im Osten des Landes als Satteldach, im Norden und im Süden als Walmdach — gebraucht. Satteldächer aus Lehm sind bei den eingangs erörterten Grubenwohnungen anzutreffen, so wie bei einigen alten Wohnhäusern der türkischen und tatarischen Bevölkerung in der Dobrudscha und im Osten von Bulgarien. In Rumänien kam schließlich seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. das Blechdach in Gebrauch. Außer den beiden Hauptformen des Daches (zu denen natürlich auch die Spielarten dazukommen, die von der Höhe des Daches bedingt sind) gibt es auch die Zwischenformen des Giebeldaches, das (in Rumänien) auch die Bezeichnung „deutsches Dach“ trägt, das in einigen Gebieten in Rumänien, Ungarn und Jugoslawien verbreitet ist, und das meines Erachtens auf die Verbindung zur mitteleuropäischen, hauptsächlich zur böhmischen und mährischen Baukunst zurückzuführen ist. Allerdings sind diese Dächer in ganz überraschender Weise auch bei den tatarischen Wohnungsbauten in der Dobrudscha anzutreffen.

Erwähnenswert sind unbedingt die Terrasendächer auf den griechischen Inseln (das griechische Festland kennt hauptsächlich das mit Holzziegeln gedeckte Walmdach), so wie die pyramidenförmige Bedachung in Rumänien (Norden Olteniens). Diese letzterwähnte Dachart ist ganz besonderer Machart und hat nur in den kaukasischen Bauten vom georgischen *darbasi*³³ — oder vom armenischen *gylchatun*-Typ Analogien. Es handelt sich hier um einen Wohnungsbau, der ein großes Verbreitungsgebiet im mittleren Orient einschließlich dem Iran, Afghanistan und Kaschmir umfaßt. Dieser Bautyp wird auch von Vitruvius in seiner *De architectura* (II, 1 4) unter der Bezeichnung „Haus aus der Kolchis“ angeführt. Obwohl diese Dachstruktur bei einer besonderen Kategorie von Bauten, die an den Weinbau gebunden sind³⁴, so wie bei einigen alten rumänischen Almwirtschaften in den Ostkarpaten der Moldau, folglich



nicht bei gegenwärtigen Wohnungsbauten vorkommt, bin ich der Meinung, daß ihr sonderbares Auftreten in Südosteuropa erwähnenswert ist.

Die Mannigfaltigkeit der Art und Weise in der Wände und Dach errichtet werden, ist in Südosteuropa für ein sehr einheitliches Schema des Grundrisses des Wohnhauses angewandt. Außer dem Wohnungsbau des rechteckigen Mehrzweckraumes so wie außer dem Grundriß des erwähnten Rundbaus, wird das Bauernhaus im Südosten Europas, so wie es in seinen ältesten erhaltengebliebenen Exemplaren erscheint (18. Jh. und erste Hälfte des 19. Jh.), durch eine große Einheitlichkeit charakterisiert und ist bei allen Völkern aus diesem Teil Europas fast gleich, was aus

Abb. 13. — Kula eines Herrschaftshauses des 18. Jh. im Norden Olteniens, Rumänien. Foto P. Petrescu.



Abb. 14. — Bauernhaus mit bewehrtem Stockwerk, Nordoltenien, Rumänien. Gegenstück zur Kula des Bojarenhauses.

Abb. 12 ersichtlich ist. Diese Einheit erstreckt sich allerdings fast über ganz Europa; der Südosten des Kontinents gehört zu derselben großen Familie von Wohnungsbauten, die bis zum äußersten



Abb. 15. — Offenes Stockhaus im Blockbau mit schindelgedecktem Walmdach, in der Gegend von Gorj, Rumänien. Foto Paul Petrescu.

Nordwesten reicht: die Wohnhäuser der Gälén und Schotten³⁵ sind grundsätzlich ebenso in zwei Räume geteilt, davon sich in einem die Feuerstelle befindet. Dieses ist das Grundschema auch für Südosteu-

ropa: ein Herdraum und ein Wohnraum oder eine Diele und eine Wohnstube mit Feuerstelle. Die unbeheizte Diele kennzeichnet die nördlichen Teile Südosteuropas.

In dieser großen Einheit gibt es eine einzige Ausnahme, die bedingt wird von der Anordnung der Räume und zwar: während in der Regel die beiden Räume aneinander anliegen und das Haus in die Breite wächst, vergrößert es sich hier ausnahmsweise in die Länge. Diesen Grundriß gibt es hauptsächlich auf den griechischen Inseln, wo sich die Häuser in zwei Arten aufteilen: die meisten sind als *stenometopon* bekannt (in die Länge entwickelte Häuser, Eingang an der Giebelseite) und die anderen als *platimetopon* (queraufgeschlossene Häuser, mit dem Eingang an einer der Traufseiten)³⁶. Es müßte vielleicht auch erwähnt werden, daß bei den griechischen Häusern, hauptsächlich auf den Inseln, die Räumlichkeiten des Hauses von dünnen Trennwänden aus Brettern, von Draperien oder von Bogen gebildet werden oder ganz einfach durch die Erhöhung wie eine Plattform eines Teils des einzigen Mehrzweckraumes, wodurch das sogenannte *krevatos*, *sofas* oder *pastos* entsteht. Der gleiche in die Länge aufgeschlossene Grundriß ist auch im Gebiet von Strandcha im Südosten von Bulgarien³⁷ anzutreffen, so wie bei einigen Halbgruben- und Grubenwohnungen in den Ebenegebieten der Donau³⁸.

Die nachträgliche Entwicklung der Grundrisse der bäuerlichen Wohnhäuser im Südosten Europas nimmt zweifellos komplizierte Formen an, die an die sozialökonomische Entwicklung und an die Geschichte der verschiedenen Bevölkerungsgruppen dieses Teils des Kontinents gebunden sind, was nach der Mannigfaltigkeit der Fragen beurteilt werden kann, die das Studium der Inneneinrichtung bei einem einzigen Volk aufwirft³⁹. Da sei z.B. die Einteilung erwähnt, die auf religiösen, ethischen Beweggründen beruht, und bei den Häusern der türkischen Bevölkerung und in den Gebieten mit muslimanischer

Bevölkerung in Jugoslawien, Albanien und Bulgarien anzutreffen ist. Sie besteht in den Männergemachen *selamlyk*, die getrennt sind von den Frauengemächern (*harem*), was eine mittenständige große Halle bedingte, und um die Eingänge in die zwei verschiedenen Teile des Hauses⁴¹ voneinander zu trennen, das Vorhandensein des rituellen Baderaums im Hause eines jeden Bauern mit sich brachte.

In der Hausforschung ist die Feuerstelle sowohl vom Standpunkt ihrer Lage als auch von dem ihrer Bauart eine der wichtigen Fragen der Inneneinrichtung. Es ist hier nicht der Platz auf ihre Mannigfaltigkeit näher einzugehen, sondern es sei nur erwähnt, daß außer den offenen Herdstellen, die die archaischen Gebiete kennzeichnen, die Herdstellen mit Rauch- und Funkenfang verschiedener Arten verbreitet sind und im Norden des europäischen Südostens es auch die Herdstellen mit großem Backofen nördlichen Typs gibt. Ein anderes Thema der Hausforschung wäre es, die Gebiete, in denen die Wohnhäuser eine einzige Feuerstelle haben, von

denen zu trennen, in denen es zwei oder mehrere gibt (Albanien, Rhodope, Mazedonien, Strandscha, Türkei, Dobrudscha, ein Teil der Rumänischen Tiefebene).

Die Grundrisse der bäuerlichen Wohnhäuser schlossen sich aber nicht nur in der Waagerechten auf, sondern es wuchsen auch die Aufrisse; man baute Häuser mit Stockwerken, wodurch ein neuer wichtiger Aspekt der ländlichen Baukunst in Südosteuropa entstand. Es sei aber gesagt, daß die Stockhäuser verhältnismäßig spät im ländlichen bäuerlichen Milieu aufkommen und für einige Gebiete, wie z.B. Rumänien, in die erste Hälfte des 19. Jh. datiert werden können⁴¹. In anderen Gebieten wie im Pindus-, im Rhodopegebirge, in Mazedonien, Albanien, Slowenien sind sie etwas früher aufgekommen, wenn man nur allein die albanischen Wohntürme (*kula*) in erster Linie erwähnt, die in das 17. Jh. und 18. Jh. datiert sind, obwohl sich diese Frage hier etwas kompliziert, denn ursprünglich sollen diese Wohntürme von den Feudalherren entweder im ländlichen oder sogar im städtischen Milieu⁴² errichtet



Abb. 16. — Im balkanischen Baustil errichtete Häuser auf einer Straße in Sarajewo, Jugoslawien (nach Guillaume Capus, *À travers la Bosnie et l'Herzégovine*, Paris, 1896, S. 83).

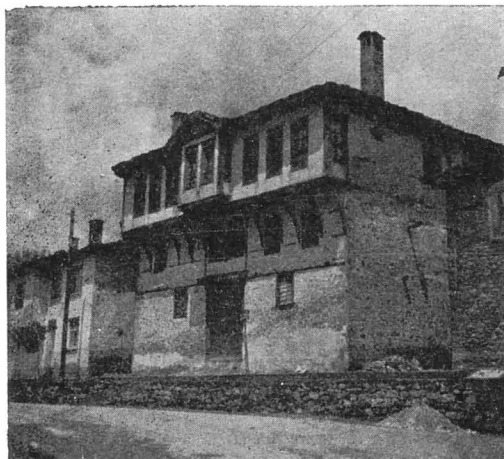


Abb. 17. — In typisch balkanischem Baustil errichtetes Haus auf Steinsockel mit dem Obergeschoß in Fachwerk. Raikowo, Smolean, im östlichen Rhodope-Gebirge, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.

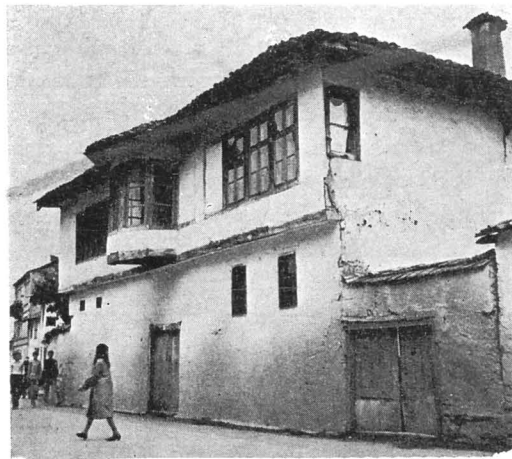


Abb. 19. — Zweigeschossiges Fachwerkhaus auf Steinsockel aus der albanischen Zone Metohija, Prizren, Jugoslawien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 18. — In typisch balkanischem Baustil errichtetes Fachwerkhaus auf Steinsockel, in der aromunischen Ortschaft Krushowa, Mazedonien, Jugoslawien. Foto Paul Petrescu.

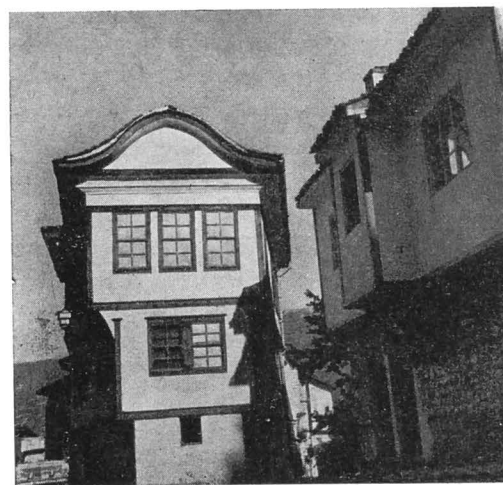


Abb. 20. — Zweigeschossiges Konsolenhaus im Fachwerksystem in Ochrid, Mazedonien, Jugoslawien. Foto Paul Petrescu.

und gebraucht worden sein, wo sie auch älter zu sein scheinen⁴³. Allenfalls ist anzunehmen, daß das zweigeschossige Haus im südöstlichen Europa in großer Anzahl aufgekommen ist, nachdem sich die Stockwerkwohnung im städtischen Milieu verbreitet hatte, was sehr frühzeitig stattgefunden haben mochte, wobei die Verbindung mit dem byzantinisch-städtischen Wohnhaus nicht zu bestreiten ist. Das bäuerliche Stockwerkhaus hat im Erdgeschoß fast immer ausschließlich Wirt-

schaftsräume, entweder Ställe, wie im Süden der Balkanhalbinsel oder Kammern in denen Lebensmittel, hauptsächlich Früchte und alkoholischen Produkte — Wein, Schnaps — gelagert werden, wie im Norden der Halbinsel. Die Grenze zwischen der einen und der anderen Art dieses Erdgeschoß zu gebrauchen, könnte ebenfalls den Gegenstand einer Sonderforschung abgeben, deren Ergebnis in eine Karte aufzunehmen, es sich lohnen würde. Sehr oft wird über den Eingang in das Erdge-

schoß, das von Kammern oder Ställen eingenommen wird, ein halbgeschützter Raum gebaut (*veranda*), der einen kleineren oder einen größeren Raum des Obergeschosses belegt. Dieser halbgeschützte Raum bildet ein weiteres wichtiges Kennzeichen des bäuerlichen Wohnhauses in Südosteuropa. Seine Formen sind sehr mannigfaltig, sein Zweck sehr verschiedenartig, der eingenommene Raum ist verhältnismäßig groß, in verschiedenen baulichen Lösungen errichtet und seine Bezeichnungen sind selbstverständlich spezifisch gebietsgebunden — *foisor, cerdac, privariu* (Rumänien), *erész, arnyek, gatár* (Ungarn), *ciardak, poton, oder, kreve, trem, pred kesci, prust, otvod, polata* (Bulgarien), *ajat, trem, kong sular* (Jugoslawien), *cardak, hajati, krevet* (Albanien), *havati, sahnisi* (Giechenland), *sofa, evvan, divan* (Türkei). Er bildet einen Verbindungsraum zwischen innen und außen und dient zugleich als Repräsentationsraum (er hat die meistentwickelte Verzierung in Holzschnitzerei), der durch seine ständige Anwesenheit ein Einheits-element der südosteuropäischen Baukunst darstellt und gleichzeitig durch die zahlreichen Lösungen, die zur großen Gestaltungsmannigfaltigkeit in Südosteuropa beitragen, ein Diversifikationselement. Dieses Element, das allem Anschein nach auch im städtischen Milieu entstand, hat aber auch eine ausschließlich ländliche Entsprechung und zwar die *prispa* (gedeckter Flurgang) mit oder ohne Stützpfählern. Die Spezifikation, daß dieses Haus mit Vordach (gedecktem Flurgang) pannonisch sei, ist unberechtigt beschränkend, denn dieser Flurgang hat in Rumänien eine der größten Entwicklungen erfahren; er umgibt nämlich das Haus an all seinen vier Seiten und hat außerdem ein sehr großes Verbreitungsgebiet, das z.B. auch Albanien und die Ukraine umfaßt.

Die zweite wichtige Kategorie von ländlichen Bauten bildet die der herrschenden Klassen, in erster Reihe die der Großgrundbesitzer. Die herrschaftlichen Sitze im Südosten Europas, die einerseits von dem



Abb. 21. — Bewehrtes zweigeschossiges Fachwerkhaus mit Steinsockel in der aromunischen Ortschaft Mulovischte, Mazedonien, Jugoslawien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 22. — Straße in Konstantinopel mit typischer Küstenarchitektur: mit Brettern eingelegetes Fachwerk.

ortsgebundenen Überlieferungsbestand abhängig sind und andererseits die unbestreitbare Verbindung widerspiegeln, die sowohl mit dem landeseigenen dörflichen Milieu als auch mit den entsprechenden Wohnungen der herrschenden Klassen der Nachbar- oder etwas entfernteren Ländern besteht, wodurch sie in einigen Fällen einen kosmopolitischen Charakter annehmen, sind sehr wenig untersucht worden. Eine diesbezügliche Ausnahme bilden vielleicht nur die diesartigen herrschaftlichen Sitze aus Ungarn, die anlässlich der baukunsthistorischen Studien eingehend erforscht wurden, die aber durch ihre Zugehörigkeit zu den westeuropäischen Baustilen aus dem Rahmen der Beschäftigungen der Historiker der ländlichen Baukunst heraus-

Abb. 23. — Typisch konstantinopolitanischer Küstenbaustil im Städtchen Nesebar, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 24. — Alte Häuser in typisch konstantinopolitanischem Baustil auf einer Straße in Constanța, Rumänien; Foto Paul Petrescu.

fallen, so daß die aufschlußreichen Verbindungen zwischen den — sagen wir — barocken Bauten der Aristokratie und den Bauernhäusern der Umgebung nicht aufgespürt werden. In den anderen südöstlichen Ländern weicht die Lage ab. Herrenhöfe sind in Rumänien in verhältnismäßig großer Anzahl erhalten geblieben (18. Jh. und 19. Jh.), weniger aber in Jugoslawien und noch weniger in Bulgarien, wo die fünf Jahrhunderte währende lange ottomanische Herrschaft die Ansiedlung der türkischen Feudalherren förderte, deren Sitze im Laufe der letzten hundert Jahre verfielen und zerstört wurden, als Folge dessen, daß die Türken im 19. Jh. die Balkanhalbinsel verließen.

Die herrschaftlichen Bauten des dörflichen Milieus können in zwei große Kategorien eingeteilt werden: befestigte Bauten in geschlossener Hofanlage und Höfe und Wohnungsbauten in offener Anlage. Zur ersten Kategorie gehören die von Mauerwerk umschlossenen Sitze, die eine Anlage bilden, deren Innenhof von Türmen, befestigten Toren, Schutzgräben geschützt wird, so wie der obenerwähnte Herrnsitz der Familie Aguscheff aus den Rhodopen⁴⁴, oder die Höfe der rumänischen Bojarenfamilien Golescu, Băjescu u.a. aus dem 17. Jh.⁴⁵, die in Muntenien bzw. in der Moldau gelebt haben. Zur gleichen Kategorie, aber als äußerste Wehranlage sind die Turmwohnungen (*kula*) zu betrachten, deren Anwesenheit in Griechenland (wo sie *pyrgos* heißen — eine Bezeichnung, die zur ältesten u.zw. gemäß Vladimir Georgiev, dem namhaften bulgarischen Wissenschaftler, zur konventionell als „pelagisch“ bezeichneten⁴⁶ linguistischen Schicht Südosteuropas gehört), in Albanien, Mazedonien, Bulgarien, Serbien, Rumänien beweist, daß sie ein altes Element lokaler Baukunst vertreten, das vor der Ankunft der Türken bereits existierte. Die fachliterarischen Hinweise über die Turmwohnungen sind verhältnismäßig zahlreich, ohne daß aber



Abb. 25. — Konstantinopolitanisches Haus im Städtchen Elena im Osten des Balkangebirges, Bulgarien. Foto Paul Petrescu.

bisher eine allgemeine Typologie davon aufgestellt werden konnte. Es ist erwähnenswert, daß die nördlichsten Exemplare

die Exemplare aus Rumänien sind, und daß sich diese im Banat, in Oltenien, in Muntenien befinden, wo insgesamt noch etwa 15 solcher bewehrter Wohntürme stehen, die sich von den südlich der Donau gelegenen dadurch unterscheiden, daß sie alle an ihrem höchsten Geschoß einen Aussichtspunkt haben, der in manchmal dreigeklappten Bögen aus Mauerwerk gebaut ist.

Die herrschaftlichen offenen Wohnungen aus dem ländlichen Milieu sind scheinbar in der Mehrzahl in Rumänien anzutreffen, wo ab dem 18. und ab dem 19. Jh., im Vergleich zu den südlich der Donau gelegenen Gebieten eine verhältnismäßig friedlichere Zeit angeht. Die offene herrschaftliche Wohnanlage zeichnet sich hauptsächlich durch den *foişor* (*veranda*) aus, der ein höchst wichtiges dekoratives Bauelement darstellt, das zum Grundriß gehört und die Verbindung zur städtischen Baukunst herstellt. Derartige Wohnungsbauten wie das Anwesen der Familien Glogoveanu aus Glogova und die Bauten von Coţofeni (Oltenien)⁴⁷, oder die des Herrenhofes des Avsi-Pascha auf dem Gutshof von Bardovzima bei Skopje⁴⁸ sind für die ländliche Baukunst der herrschenden Klassen in Südosteuropa typisch und veranschaulichen gleichzeitig die mannigfaltigen Wechselwirkungen zwischen den städtischen und ländlichen Wohnungsbauten.

Die städtische Architektur des Südostens Europas, deren Merkmale und Eigenheiten allgemein anerkannt werden, wirft einerseits einfachere Fragen auf — durch ihre unbestreitbare Einheitlichkeit, die sich über ein großes Verbreitungsgebiet südlich der Donau erstreckt — aber andererseits offensichtlich schwierigere — die auf historische Umstände und eine soziale Entwicklung zurückzuführen sind —, deren Feinheiten noch nicht völlig klargestellt sind. Genau so wie im Rahmen der west-, nord- oder mitteleuropäischen Baukunst, stellt die städtische Architektur in Südosteuropa hauptsächlich die Lebensweise der städtischen Bourgeoisie dar, dazu natürlicher-

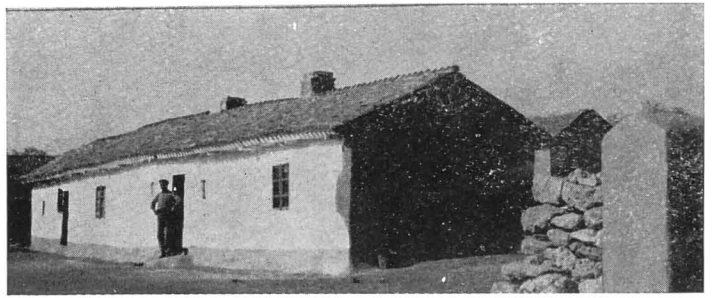


Abb. 26. — Sehr langes, niedriges türkisches Bauernhaus mit Satteldach in Mangalia, Dobrudscha, Rumänien. Foto Paul Petrescu.



weise auch Elemente des Gutsbesitzertums und des Bojarentums hinzukommen. Ebenso wie im restlichen Europa sehen sich die Städte im Südosten des Kontinents hinsichtlich der Wohnungsbauten einander ähnlich und zwar sind Typen, die sich vom Standpunkt des Bau- und Verzierungs-systems, so wie des Grundrisses einander ähneln, sowohl in den Städten von Griechenland und Jugoslawien, als auch in denen von Bulgarien, Albanien oder der Türkei zu sehen. Im vorigen Jahrhundert waren sie auch in den Städten Rumäniens zu sehen. Dagegen kann aber nicht dasselbe über die städtische Baukunst in Ungarn gesagt werden, die in den Bereich Mitteleuropas hineinbezogen wird. Die Verbindungen zu Mitteleuropa beschränken sich nicht nur auf Ungarn, sondern sie sind auch im Norden Jugoslawiens in den Städten Sloveniens, Kroatiens, der Vojvodina so wie in Rumänien im Banat und in

Abb. 27. — Blockbauhaus auf Steinsockel in Arbanasi, im mittleren Balkangebirge, Bulgarien, veranschaulicht die örtliche Bauweise, nordischer Prägung. Foto Paul Petrescu.

Siebenbürgen offensichtlich. Dabei bleiben die neueren Aspekte, d.h. die des 19. Jh., in Muntenien und teilweise in der Moldau unerwähnt, obwohl hier Aspekte eines Neuklassizismus vorherrschen, der zwar westlichen Ausgang hat, jedoch durch politische und russische Vermittlung hierher gelangte. Der westliche Teil des südöstlichen Europas, die ganze Dalmatinische Küste, weist starke Anlehnung an die italienische Baukunst auf; die Küstenstädte des Schwarzen Meeres, ganz besonders Sozopol, Mesembrija in Bulgarien, Mangalia, Constanța und Sulina in Rumänien haben meines Erachtens enge Beziehungen zur konstantinopolitanischen Baukunst. Der Süden Griechenlands und vornehmlich die griechischen Inseln weisen schließlich mittelländische städtische Baukunst auf.

Vom Standpunkt der südosteuropäischen baukünstlerischen Einheit ist der mittlere Teil der Balkanhalbinsel der wichtigste, der Thessalien, Epirus, Albanien, Mazedonien, die Rhodopen, Serbien, Bosnien und die Herzegowina, Metohija-Kosovo, den östlichen Teil von Montenegro umfaßt. In diesem großen Verbreitungsgebiet entwickelte sich eine Architektur, die schon längere Zeit umstritten ist in bezug auf ihren Ursprung und implizite auf ihre nationale Zugehörigkeit. Die Verfasser einiger Studien betrachten diese Baukunst als „orientalisch“ und bezeichnen sie auch als solche⁴⁹, andere wieder bezeichnen sie sogar als „türkisch-orientalisch“⁵⁰. In anderen Studien, besonders in denen bulgarischer Wissenschaftler wird sie in den Landesgrenzen behandelt und als „Baukunst von Rhodope“ benannt⁵¹. Es handelt sich um ein-, zwei- oder sogar dreigeschossige Steinbauten, in denen Wirtschaftsräume (Stallungen, Kellerräume, Werkstätten, Lagerräume) untergebracht sind, darüber die Wohnung im Fachwerkssystem verschiedener Bauarten errichtet ist. Das Wohnungsgeschoß springt dabei in der Konsole aus dem Umriß der Steingeschosse hervor, was eine Bautechnik darstellt, die auch in Westeuropa bei den

mittelalterlichen Wohnungsbauten angewandt wurde. Das Steinplatten- oder Hohlziegeldach hat große Vordächer. Manchmal sind die Steingeschosse verputzt, manchmal nicht; das Fachwerkgeschoß ist hingegen fast immer verputzt. Nur einige Holzbalken des Fachwerkes bleiben sichtbar. In das Mauerwerk der Steingeschosse sind Holzbalken eingelassen; diese Geschosse sehen mehr oder weniger wehrhaft aus. Es ist dies eine der schönsten und ausgefallensten Baukünste aus Europa, ein Ergebnis nicht von zwischenspielenden Einflüssen sondern von einer langwährenden Entwicklung, deren Ursprung in der griechisch-römischen städtischen Zivilisation wurzelt, sich dann gewandelt hat in der byzantinischen Synthese, so wie diese nicht nur in Konstantinopel — als Großstadt und kosmopolitischer Hafen — sondern auch in den städtischen Mittelpunkten innerhalb der Balkanhalbinsel zum Ausdruck gekommen ist. Es kann vermutet werden, daß auch einige Unterschiede zu verzeichnen sind, zumindest in der baukünstlerischen Plastik, die zwischen dem konstantinopolitanischen Wohnungsbau und demjenigen bestehen, der hier als „balkanisch“ betrachtet werden soll, um ihn nicht durch beschränkende Bezeichnungen wie „makedonisch“, oder „rhodopisch“ gebietmäßig zu binden. Einer der Unterschiede besteht darin, daß das im Fachwerkssystem gebaute Obergeschoß, und manchmal sogar die unteren einschließlich dem Erdgeschoß mit waagerecht gelegten Brettern verschalt werden, so wie das in Konstantinopel (so wie in Sozopol, Mesembrija, Constanța und Sulina) in Gebrauch, hingegen aber in den Balkanstädten unbekannt war. Ein anderer Unterschied liegt in der abweichenden Behandlung der Hausdächer, die mit sehr breiten Vordächern in den balkanischen und mit engen Vordächern in Konstantinopel errichtet werden. Andererseits sei erwähnt, daß es vielleicht noch offensichtlichere Unterschiede zwischen der konstantinopolitanischen Baukunst und derjenigen aus Anatolien oder Kappadozien gibt.



Abb. 28. — Stockhaus aus Stein und mit Fachwerk, Satteldach, in Bansko, Rhodopegebirge, Bulgarien, veranschaulicht die örtliche Bauweise südlicher Prägung. Foto Paul Petrescu.



Abb. 29. — Haus vom Anfang des 19. Jh. mit orientalischkonstantinopolitanischen Zügen im Baustil, Nordmunttenien, Rumänien. Foto Paul Petrescu.



Abb. 30. — Ansicht der serbischen Stadt Nisch in der Mitte des 19. Jh. Die balkanischen Züge herrschen im Baustil vor (nach Spiridon Gopcević, *Serbien und die Serben*, Leipzig, 1888, S. 89).

In Kappadozien handelt es sich um Steinbaukunst⁵² und in Anatolien um eine Baukunst, die Lehm und Stroh als Baustoff verwendet. Erwähnenswert ist außerdem auch, daß die türkische Bevölkerung in der Dobrudscha dieselben Baustoffe (Lehm, Stroh, wenig Stein) verwendet, wodurch

eine Baukunst entsteht die sich sowohl von der balkanischen als auch von der konstantinopolitanischen völlig unterscheidet. Die langen und niedrigen türkischen Häuser in der Dobrudscha haben auch in der bäuerlichen Baukunst Südosteuropas keine Entsprechungen. So oft die Bezeichnung „tür-

kisch-orientalisch“ für die Baukunst im Südosten Europas gebraucht wird, müßten diese Feststellungen berücksichtigt werden.

Aus verschiedenen Betrachtungen geht hervor, daß die byzantinische Überlieferung des städtischen Wohnungsbaus sich nach zwei Richtungen entwickelte; nach einer „maritimen“, deren Zentrum in Konstantinopel liegt und in den Küstenstädten am Schwarzen Meer, so wie an einigen Teilen der Küste von Kleinasien und nach einer „kontinentalen“, innerhalb der Balkanhalbinsel. Zwischen den beiden Entwicklungsrichtungen waren die Verbindungen recht eng, denn die erste galt als wirtschaftlich und kulturell vorherrschend und überlegen, wogegen die zweite nicht nur die Baustoffe sondern auch die Arbeiter lieferte, die aus den Zünften der kleinen Gebirgsstädte stammten und sich in Konstantinopel als Saisonarbeiter verdingten.

Die sogenannte balkanische Baukunst so wie sie in zahlreichen Städten und Städtchen Nordgriechenlands in Kastoria, Samarina, Ioannina, Zagora, Saloniki, Avdella ⁵³, Bulgariens — Smoljan, Nevrokop, Raikowo, Melnik, Mazedoniens — Skopje, Bitolia, Veles, Prilep, Krusova, Albaniens, Bosniens, Montenegros und Serbiens gesehen werden kann, stellt die Baukunst der balkanischen Bourgeoisie dar, einer mächtigen, zu verschiedenen Zeitpunkten in voller Blüte stehenden Bourgeoisie, deren völkische Zusammensetzung aus einem Gemisch von Griechen, Türken, Aromunen, Bulgaren, Mazedoniern, Serben ⁵⁴, Juden und Armeniern besteht. Von dieser balkanischen Baukunst gehen Einflüsse aus gegen den Norden, die sich in den Städtchen und Marktflecken des Balkangebirges wie Teteven, Etropolje, Elena, Kotel, Sherravna, Gabrovo, Lovet, Koprivstica geltend machen und unbestreitbar mit dem Verbreitungsgebiet der balkanischen Baukunst, verbundene Aspekte aufweisen, aber auch eigene Merkmale besitzen. Diese Eigenheiten scheinen in sehr seltenen Fällen unberührt geblieben zu sein und bilden in diesen Fällen die Zeugen einer anderen

Architekturschicht, wie z.B. die Wohnhäuser aus Arbanasi (Balkangebirge) und aus Bansko aus den Rhodopen welche sein könnten. Die nördlichste Ausstrahlung reichte jenseits der Donau bis unter die Karpaten nach Muntenien, ja sogar bis in die Moldau, ferner bis nach Bukarest, Ploieşti, Tirgovişte, kleine Marktflecken aus der Gegend um Buzău, Botoşani, Huşi, Ortschaften, die Mitte des 19. Jh. Bauten aufwiesen (davon gegenwärtig noch einige erhalten sind), in denen sich der örtliche baukünstlerische Bestand mit dem balkanischen und allerdings auch mit einigen spätorientalistisch-türkischen Einflüssen des 17. und 18. Jh. verflochten.

Das balkanische Haus, das ausschließlich der Bourgeoisie gehört, machte eine sehr interessante Entwicklung durch, die bisher noch nicht in allen Einzelheiten erkannt ist, was z.B. zu dem ganz eigenartig barocken Stil des Hauses in Plovdiv führte. Das Verständnis von Ursprung und Verbreitung dieser balkanischen Architektur, die den verschiedenen völkerschaftlichen Gruppen angehören, die jahrhundertlang die südosteuropäische Stadtbevölkerung bildeten und die ein gut ausgeprägtes Klassenprofil besitzen, kann durch eine Analogie erleichtert werden, zu dem was in einem Bereich das dem hier zu erörternden Thema sehr nahe verwandt und damit sogar stark verbunden ist, zu dem was der Balkansprachbund genannt wird, zu der gemäß VI. Georgiev „alle balkanischen Sprachen, sowohl die toten als auch die lebenden“ beigetragen haben ⁵⁵.

In Anbetracht dessen, daß der Balkansprachbund mit der Ethnogenese der Völkerschaften in Südosteuropa sehr eng verbunden ist, kann angenommen werden, daß im Laufe der Jahrhunderte auch ein „ethnographischer Balkanbund“ entstanden ist, dessen Existenz in zahlreichen Bereichen der völkischen Sach- und geistigen Kultur Südosteuropas augenscheinlich ist. Die „balkanische städtische Baukunst“ ist ebenfalls das Ergebnis einer derartigen kulturellen Konvergenz.

Die Beziehungen zwischen der „balkanischen“ städtischen und bäuerlichen Baukunst waren im Laufe der Jahrhunderte ständig. Auf diese Weise läßt sich erklären, wieso bis zur Gegenwart in Bulgarien, Serbien, Mazedonien die Dörfer bestehen, in denen die Fachwerkhäuser mit Hohlziegelbedachung zu verschiedenen Zeitpunkten anstelle der Blockbauten mit hohen Dächern treten, davon hie und da noch Einzelexemplare erhalten sind. Der Prozeß geht weiter. Zur Zeit ist die „balkanische“ Baukunst in den Städten eine stagnierende Kategorie, die vom Norden gegen den Süden allmählich zu verschwindet. Ähnliches geht auch im ländlichen Milieu vor sich, wo die Fachwerkhäuser jetzt von den Ziegelbauten ersetzt werden. Selbstverständlich ist auch mit der Entwicklung der Häuserpläne ähnlich, die alten treten ab und die neuen kommen auf. Diese Aspekte der ländlichen und städtischen Baukunst im Südosten Europas sollten alle so dringend wie möglich erforscht werden, weil sie einer

äußerst schnellen Wandlung unterzogen sind.

Die Fragen, die diese Forschung aufwirft sind aber komplizierter als aus den gezwungenen Weise schematisierten Darlegungen dieses Beitrags zu entnehmen wäre. Eine einzige hinzugefügte „Einzelheit“ würde dazu beitragen, die Mannigfaltigkeiten der vom Studium der südosteuropäischen Baukunst aufgeworfenen Fragen zu erkennen: in diesem Südosten leben außer den ortsansässigen ethnischen Entitäten auch Gruppen von Völkerschaften, die zu verschiedenen Zeitpunkten herzugewandert sind und in den neuen Ortsbedingungen ihre Mitgift an eigenen Bau- und dekorativen Systemen entwickelten. Es dürfte genügen auf die Anwesenheit der fränkischen Baukunst der Siebenbürger Sachsen im Südosten Europas hinzuweisen oder auf die nordslawische der Lipovaner (Welikijrussen) aus der Dobruška, um die weiten Ausmaße des Studiums zu ermessen, mit dem sich die Hausforscher in diesem Teile unseres Kontinents auseinanderzusetzen haben werden.

¹ „Wie Fachleute behaupten, gehört das Wort „Haus“ zu den Begriffen, denen man in der Literatur der verschiedenen Länder am häufigsten begegnet. Doch erhebt sich die Frage, ob diese Tatsache in den Handbüchern der Architektur genügend beachtet wurde, wenn man bedenkt, wie wenig da der Gesichtspunkt der Wohnung eine Rolle spielt. Daher ist das vorliegende Buch nicht so sehr dem Königspalast, dem Schloß, der Burg oder der Villa — auch nicht dem Proletarierhäuschen und schon gar nicht der Elendsbaracke —, sondern der Wohnung des Beamten, des erfolgreichen Kaufmanns, also dem „normalen“ Stadthaus gewidmet . . . Das Studium der Wohnung erfordert Geduld, archivarischen Spürsinn und Gewandtheit in der Rekonstruktion der ursprünglichen Form, und es erfordert Bescheidenheit, da die dumme Hierarchie der „höheren“ und „geringeren“ Künste immer noch weiterhin anerkannt wird, was zur Folge hat, daß in den akademischen „Richterkollegien“ die Forschung über ein palastähnliches Haus weniger Ansehen haben kann als die über einen Palast“, *Das Haus — Vom Pfahlbau bis zur Wohnmaschine*, herausgegeben von Ettore Camesasca, Bertelsmann Kunstverlag, Gütersloh, 1971, S. 6–8 (die italienische Originalausgabe ist im Verlag Rizzoli, Milano, 1968, erschienen).

² Aleksandar Deroko, *Folklor na arhitektura u Jugoslavii*, Belgrad, 1964.

³ Georgui Kojuharov, *Bălgarskăta kăscia prez pet stotetia*, Sofia, 1967

⁴ *Kratka istoria na bălgarskata arhitektura*, Sofia, 1965.

⁵ Angélikí Hadjimihali, *La maison grecque*, Athen, 1949. In den Untersuchungen, die der namhafte Wissenschaftler George Megas unternimmt, unterscheidet er deutlich das dörfliche Haus vom städtischen und hebt besonders die Merkmale des städtischen Hauses in Westmazedonien hervor (s. den Band *Η ελληνική οίκια* in der Zeitschrift, *Λαογραφία*, Athen, 1969, 502 S. + 148 Bilder + 19 Grundrißtafeln, der zu Ehren von G. Megas erschien).

⁶ Sedad H. Eldem, *Türk evi plan tipleri*, Istanbul, 1954.

⁷ F. Stănculescu, A. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl, *Arhitectura populară românească*, in fünf Bänden: *Humedora, Ploiești, Pitești, Dobrogea, București*, Bukarest, 1956–1958.

⁸ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II. Bd., Bukarest, 1965.

⁹ Koço Zheku, *Shtëpia e banimit në fshatin Mullet dhe zhvillimi i saj*, in „*Etnografia Shqiptare*“, I, Tirana, 1962.

¹⁰ Rrok Zoizi, *Popular Art in Albania*, Tirana, 1959.

¹¹ A. Károlyi, J. Perenyi, K. Toth, L. Vargha, *A magyar falu építészete*, Budapest, 1955; Vargha Laszlo, *Borsod-Abaúj-Zemplén megye népi műemlékei*, in „Építés és Közlekedéstudományi Közlemények“, 1960, IV kötet 1–2 számában; Toth János, *Gőcsei népi építészete*, Budapest, 1965.

¹² „Die Erforschung der Entwicklungswege des ungarischen bäuerlichen Wohnhauses ist eine komplizierte Aufgabe und bis zur Stunde noch nicht völlig geklärt. Die geographische Lage von Ungarn (an der Berührungsstelle zweier Kulturen – der slawischen und der germanischen), so wie die Tatsache, daß die Ungarn verhältnismäßig spät an die Donau gekommen sind, erschwert die Lösung der Frage über den Ursprung der ungarischen Wohnung“, in *Tipy selskogo*, S. 58 (Siehe Anm. 15).

¹³ *Das Haus*, I, S. 13–41.

¹⁴ „Die Weltanschauung des produktiven, die Bewahrung, Festigung und Sicherung der Produktionsmittel entstrebenden Bauerntums ist statisch und traditionalistisch, seine Lebensformen sind unpersönlich und stationär, die Kunstformen, die diesen Lebensformen entsprechen, als daß sich mit den wesentlich kollektiven und tradierten Arbeitsmethoden der Bauerngesellschaften auf allen Gebieten des Kulturlebens feste, unelastische, stabile Formen entwickeln. Höernes betont schon den hartnäckigen Konservatismus, der sowohl dem Stil an sich, als dem wirtschaftlichen Wesen des niederen Bauerntums eigentümlich ist (H. Höernes-O. Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3. Aufl., 1925, S. 90), und Gordon Childe weist zur Charakterisierung dieses Geistes auf die merkwürdige Erscheinung hin, daß die Tongefäße eines neolithischen Dorfes alle gleich sind (Siehe Gordon Childe, *Man makes himself*, S. 109). Die ländliche Kultur des Bauerntums, die sich von dem fluktuierenden Wirtschaftsleben der Städte entfernt entwickelt, bleibt den streng geregelten und von Generation zu Generation überlieferten Lebensformen auch weiter treu und weist noch in der Bauernkunst der neueren Zeit gewisse, mit dem vorgeschichtlichen Stil verwandte, formalistische Züge auf... Die Stadt, mit ihrer Konzentration der Bevölkerung und der geistigen Anregung, die die nahe Berührung der verschiedenen Schichten mit sich bringt, ihrem fluktuierenden Markt und dem antitraditionalistischen Geist, den die Eigenart des Marktes bedingt, ihren Fernhandel und der Bekanntschaft ihrer Händler mit fremden Ländern und Völkern, ihrer wenn auch zunächst noch rudimentären Geldwirtschaft und den Vermögensverschiebungen, die die Natur des Geldes herbeiführt, mußte

in jedem Gebiet der Kultur revolutionierend wirken und auch in der Kunst einen dynamischen und individualistischeren, von den herkömmlichen Formen und Typen freieren Stil ins Leben rufen, als es der frühere Geometrismus war“, Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1967, S. 15 u. 26.

¹⁵ *Tipy selskogo zilişcia v stranakh sarubezhnoi Evropy*, unter der Schriftleitung von S.A. Tokarev, Moskau, 1968, S. 10.

¹⁶ „Das ungleiche Studium der Typen von bäuerlichen Wohnungsbauten in den verschiedenen Ländern und der ungleiche Wert der Informationsquellen die eingesehen werden konnten, haben es bewirkt, daß in den einzelnen Kapiteln des Buches die Beschreibungen nicht gleich vollständig und genau sind“, *Tipy selskogo*... S. 10.

¹⁷ Unter Bezugnahme auf einen entwickelten Häusertyp in Bulgarien Mazedonien, Albanien, Griechenland, Türkei mit zwei oder drei Stockwerken, sagen die Autoren: „Diese Wohnung gehörte der begüterten Bevölkerung aus den großen Dörfern, aus den Handwerkerzentren und aus den Städten an“ *Tipy selskogo*... S. 30.

¹⁸ Die umfassendste monographische Arbeit über die Baukunst in der UdSSR, die aus der Feder von E. E. Blomkvist stammt, erschien unter dem Titel *Bäuerliche Wohnungsbauten der Russen, Ukrainer und Belorussen*, Moskau, 1956. In der bereits angeführten Arbeit *Tipy selskogo*... führen nur vier der 15 Kapitel, die den verschiedenen Ländern Europas gewidmet sind das Wort „völkisch“; die übrigen gebrauchen, allerdings mit vielleicht nicht immer gerechtfertigter Änderung, die Ausdrücke „bäuerlich“ (sechsmal), „ländlich“ oder „dörflich“ (viermal) und „traditionell“ (einmal).

¹⁹ Wilhelm Giese, *Los pueblos romanicos y su cultura popular*, Bogota, 1962, S. 21, 94.

²⁰ Paul Petrescu, *Observations on Folk Art in Timoc, I. Structures*, in „Revue des études sud-est européennes“, Bucarest, I, 1963, S. 485.

²¹ G. Kojuharov, *Starata selska kăşcia v severosapadna Bălgaria*, Sofia, 1958; Felix Kanitz, *Donau, Bulgarien und der Balkan*, Leipzig, 1870.

²² F. Vámos, *A magyar parasztság kőralaprajza épületeinek Ethnologia jelentősege*, Ertes, 1938; „Die archäologischen Grabungen brachten die uralten Typen der Wohnungsbauten aus der großen Donauebene ans Licht, die die ungarischen Stämme bei der Ortsbevölkerung vorfanden, als sie hierher übersiedelten. Einer dieser uralten weitverbreiteten Typen von Wohnungsbauten war zweifellos auch die Grubenwohnung. Die Grubenwohnungen bestanden hier ebenso wie in Rumänien, Bulgarien und anderen Ländern angehend vom Neolithikum, lange Zeit“, *Tipy selskogo*... S. 60.

- ²³ *Tipy selskogo . . .*, S. 62.
- ²⁴ *Ebda*, S. 298.
- ²⁵ Paul Petrescu, *Les constructions circulaires des paysans roumains*, in *Actes du VI^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, 2. Bd., 1. Teil, Paris, 1960, S. 607.
- ²⁶ Vasil Marinov, *Prinos kām isuciavaneto na proishoda, bita i kulturata na Karakacianata v Bălgaria*, Sofia, 1954, S. 104 und 128; Radu Octavian Maier, *Etnograficheskie elementy zhilishchia i narodnogo iskustva aromun*, in „*Revue des études sud-est européennes*“, Bucarest, II, 1964, 3–4, S. 589.
- ²⁷ Aleksandar Deroko, a.a.O., S. 13–16.
- ²⁸ Sreten Vukosavljević, *Istorija seljacičkog društva, II Sociologija stanovanja*, Belgrad, 1965, S. 197.
- ²⁹ *Ebda*, S. 199.
- ³⁰ F. Vámos, a.a.O., S. 72.
- ³¹ Aleksandar Deroko, a.a.O., S. 14. Die Häusertypen werden je nach dem verwendeten Baustoff bestimmt, wodurch sich fünf Typen ergeben: das dinarische Blockbauhaus, das slowenische Blockbauhaus, das Fachwerkhaus, das pannonische Haus aus geklopftem Lehm, das dalmatinische Steinhaus.
- ³² O. R. Buđina, *Narodnoe žilište severnoi Albanii, derevianje postroiki*, in *Kultura i byt narodov sarubezhnoi Evropy*, Moskau, 1967, S. 94–133.
- ³³ Longynoz Sumbadze, *Gruzinskie darbazi*, Tbilisi, 1960.
- ³⁴ Paul Petrescu, N. Al. Mironescu, *Spezifische Bauten des Weinbaugebietes von Gorj*, in „*Cibinul*“, 1967–1968, Sibiu, 1968.
- ³⁵ *Tipy selskogo . . .*, Moskau, 1968, S. 218.
- ³⁶ Angeliki Hadjimihali, a.a.O.
- ³⁷ Georgui Kojuharov, a.a.O. S. 160.
- ³⁸ Gheorghe Focșă, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, Bukarest, 1957, S. 6.
- ³⁹ Paul Petrescu, *Zur Forschung der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur*, in *RRHA*, VI, 1969, Bukarest, S. 135–166.
- ⁴⁰ Sedad H. Eldem, a.a.O., Abb. 185–211.
- ⁴¹ Paul Henri Stahl, *Les vieilles maisons à étage de Roumanie*, in „*Revue des études sud-est européennes*“, Bukarest, II, 1964, 3–4.
- ⁴² Wohntürme sind gegenwärtig noch in Kjustendil und Vraca in Bulgarien erhalten (*Kratka istoria na bălgarskata arkhitektura*), Sofia, 1965, S. 152.
- ⁴³ „Der Bau (des Wohnturms) stammt aus dem 15.–16. Jh.; es ist aber nicht ausgeschlossen, daß er älter ist“, *Ebda*, S. 152.
- ⁴⁴ G. Kojuharov, *Bălgarskata . . .*, S. 140.
- ⁴⁵ Rada Teodoru, *Curți întărite tirzii*, in *SCIA*, Bukarest, 1963, 2, S. 335.
- ⁴⁶ Vladimir Georgiev, *Les problèmes fondamentaux de la linguistique balkanique*, in *I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, S. 11.
- ⁴⁷ Grigore Ionescu, a.a.O., S. 141.
- ⁴⁸ Aleksandar Deroko, a.a.O., Tafel XI.
- ⁴⁹ *Ebda*, S. 73.
- ⁵⁰ „Turetsko-orientalniyi (rodopskii ili makedonskii) dom . . .“ in *Tipy selskogo . . .*, S. 136.
- ⁵¹ B. Stoianov, *Starata rodopska arkhitektura*, Sofia, 1964; G. Kojuharov, a.a.O., S. 135.
- ⁵² Michel de Saint-Pierre, *Trésors de la Turquie*, Paris, 1959.
- ⁵³ Πανακοθήκη τῆς τέχνης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, Ἀρχαιολογικὰ Καστοριάς, Athen, 1948.
- ⁵⁴ „Sehr rasch wurde die Bevölkerung dieser Städte eine Mischbevölkerung. Es wanderten herzu Griechen, Tsintsaren (Aromunen) und Juden. Die Serben blieben weiter am Dorfe (viele von ihnen wurden zwangsweise nach Konstantinopel und anderwärts umgesiedelt). Es gab aber auch Serben in der Stadt“, in Aleksandar Deroko, a.a.O., S. 46. „Die byzantinischen Chronisten bestätigen die Existenz einer städtischen Schicht von Vlachen in Tărnovo, Lovca und Preslav. Der Chronist Nikitas Choniates zeigt, daß der Kaiser „auch die Städte gegen Anchialos zu geplündert hat, nur auf diese Weise sich die Vlachen aus dem Haemusgebirge (Balkan) zu seinen unerbittlichen Feinden machte“, in P. P. Pănaiteșcu, *Introduce la istoria culturii românești*, Bukarest, 1969. Die Anwesenheit des rumänischen und aromunischen Elements in den Balkanstädten als Bankiers, Kaufleute, Handwerker ist bemerkenswert, weil sie auf die Persistenz und Kontinuität der romanisierten Bevölkerung zurückzuführen ist, die eine starke städtische Tradition kannte. In einer kürzlich erschienenen Monographie über die Stadt Verria wird die Statistik der Einwohner nach A. Struck, für das 20. Jh. angegeben: 13 900 Einwohner davon 5 500 Moslems, 5 000 Griechen, 2 000 Walachen (Aromunen), 800 türkische Zigeuner, 600 spanische Juden. Die Anwesenheit der Aromunen ist derart prägnant, daß es sogar ein besonderes walachisches Viertel gibt (The Wallach Quarter was concentrated in a special area of the town, which still exists today and is known as „ta Vlachika“) und daß der älteste Häusertyp ebenfalls als „walachischer“ Typ bezeichnet wird (But the older design forms of this extremely ancient house architecture are still preserved today in Verria by the houses we call the „wallachian“ houses), in Νικολάου Μουτσπούλου, ἡ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Βεργίας, Athen, 1967, 124 S. + 213 Bilderseiten + 5 Tafeln.
- ⁵⁵ „Il est très vraisemblable que dans la Basse Antiquité, sous la forte influence du grec et du latin, une union linguistique s'est déjà formée dont le noyau était le thrace, le dace, le phrygien et, à la périphérie, le macédonien et l'illyrien. Le romaniste et balkanologue yougoslave H. Barić

a démontré que vers la fin de l'époque romaine le latin parlé dans la péninsule Balkanique était séparé en deux dialectes: latin balkanique oriental d'où provient le roumain et latin balkanique occidental d'où provient le dalmate (le végliote), cf. H. Barić, *Albanisch, Romanisch und Rumänisch*, in « Godišnjak », I. Sarajevo, 1954. Ce fait a une grande importance pour le problème des origines du roumain et de l'albanais.

Sur cette couche ethnique, mi-hellénisée et mi-latinisée, se sont superposés les Slaves et, plus tard, les Turcs. A partir de ce moment et surtout aux temps de l'Empire ottoman, a commencé une forte interpénétration des langues

balkaniques. Il y avait partout des bilingues et des trilingues.

Un fait extrêmement important et caractéristique pour la population de la péninsule Balkanique est la transhumance, c'est-à-dire le nomadisme pastoral qui met en mouvement un grand nombre de familles entières“, Vladimir Georgiev *Le problème de l'union linguistique balkanique*, in *I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 15.

Die Rolle der Aromunen und der Rumänen im Phänomen der Transhumanz (das etwas anderes ist als das Wanderleben der Hirten) ist weitaus die wichtigste gewesen.

RECTANGLES PARFAITS DANS LES PLANS DES ÉDIFICES POPULAIRES ROUMAINS*

Adrian Gheorghiu

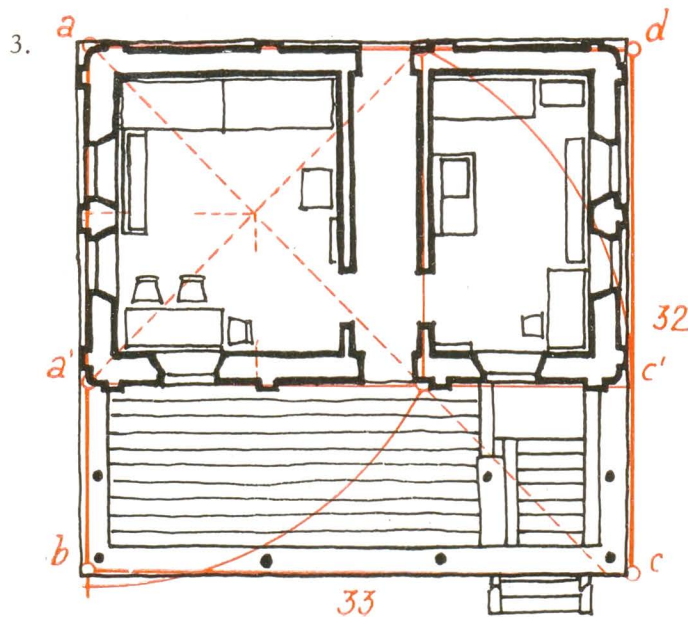
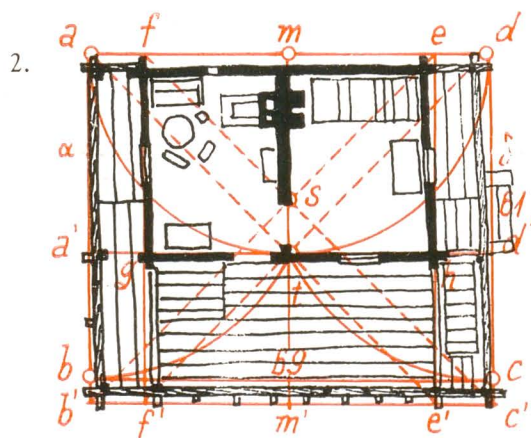
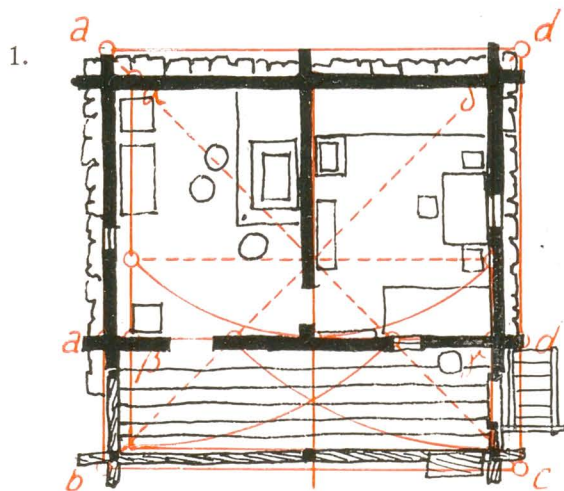
Bien que l'on puisse dire que les proportions et les tracés géométriques des « plans horizontaux » d'architecture ne sont pas visibles dans leurs vraies valeurs et encore moins dans leur ensemble, ils constituent néanmoins le résultat de la composition d'architecture et, même, suivant sa dominante fonctionnelle — c'est-à-dire des délimitations, de la succession et de l'établissement des dimensions dans le plan — des pièces nécessaires à l'activité, aux biens et au repos de l'homme dans le cadre de sa famille. La géométrie du plan des maisons paysannes, ou plus évoluées mais dues à des constructeurs populaires, reflète donc la cristallisation, toujours renouvelée et adéquate, de certaines formules fonctionnelles et constructives traditionnelles, nourries d'expériences et de significations écologiques, esthétiques et éthiques. C'est pourquoi, si les proportions et les tracés géométriques ne sont pas visibles de façon isolée dans les plans, ils requièrent à être analysés et, en plus, à être rattachés à l'espace métrique et à l'échelle humaine, devenant perceptibles en même temps que les proportions et les tracés « sur les verticales » et « sur les plans verticaux » — moins déformés visuellement — dans une image spatiale complète, naturelle, à laquelle contribuent la vision binoculaire, le contact et le mouvement.

Cette inclusion dans le plan de l'homme et de ses actions dans des pièces fonctionnelles, donc dans des espaces correspondants — « tinda » (vestibule) à l'âtre, une ou deux pièces à un âtre supplémentaire,

* L'étude constitue un extrait de l'ouvrage *Proportii și trasee geometrice în arhitectura populară românească* (Proportions et tracés géométriques dans l'architecture populaire roumaine), de l'auteur, à paraître aux Editions Meridiane, l'ouvrage même constituant une synthèse de certaines recherches et communications faites à partir de 1956 à l'Institut d'Architecture « Ion Mincu » (1956, 1964), et au Musée d'Art populaire de Bucarest (1960). L'ouvrage a nécessité pendant l'élaboration l'étude de plans, de nouvelles implications dans l'espace et une introduction adéquate d'ordre mathématique.

la véranda ouverte et le belvédère, etc. — complétées de cette façon par une inclusion « en hauteur », mène de l'intérieur à l'extérieur aux autres proportions et tracés géométriques suivant les arêtes et les différents plans verticaux — sur les « élévations » — mais aussi en images perspectives. Ces éléments, étant fonction du milieu environnant (naturel ou construit), du relief, du climat, de la végétation, de la perception de l'espace extérieur, de l'état d'évolution socio-économique, des coutumes, des influences, etc., influencent à leur tour l'intérieur, c'est-à-dire « le plan ». On remarque qu'en pratique les fondations, le cellier, le socle et le premier niveau notamment — le rez-de-chaussée et jusqu'aux fenêtres — s'exécutent surtout de l'intérieur, tandis que l'élévation proprement dite des murs, des vérandas, du toit est effectuée surtout de l'extérieur.

C'est pourquoi une première classification des tracés géométriques (qui renferment évidemment des proportions) dans le plan peut refléter aussi bien certains thèmes, structures, formes et dimensions préférés, certaines modalités spécifiques de leur conjugaison avec les proportions et les tracés géométriques en sens vertical, que certaines réussites en ce qui concerne l'appropriation spécifique de l'espace naturel, ambiant, intérieur et extérieur.



A cet égard, il faut observer qu'en partant de l'intérieur, donc de la pièce fonctionnelle du plan des maisons paysannes, des plus simples jusqu'aux plus développées, ainsi que dans le plan des maisons anciennes des boyards au village ou à la ville, ce sont le carré et les tracés géométriques — qui en découlent — qui dominent.

Les maisons à une seule pièce, très anciennes, sont à peu près carrées, d'environ 4×4 m, ou ayant la façade principale de 5 m environ et celle latérale de 4 m, devenant, par l'adjonction de la véranda, de nouveau à peu près carrées, de 5×5 m environ.

Même la cabane mi-enfouie dans la terre de Castranova, dép. de Dolj (actuellement au Musée du Village), comporte trois pièces de 5×5 m environ.

Les maisons paysannes maintiennent dans leur développement en longueur au moins une pièce carrée; avec l'adjonction de la véranda et même du belvédère — le plus souvent carré — ces maisons s'inscrivant ensuite dans des tracés rectangulaires.

De nombreuses maisons développées — au village ou à la ville — ayant un corridor sur lequel donnent deux chambres d'un côté et deux de l'autre côté, dont une ou deux restent carrées, reviennent en tout à un plan carré de la maison, englobant ou non une galerie ouverte — véranda, avec ou sans un belvédère presque toujours carré, en dehors de ce plan.

Il est possible que la répartition et la permanence du carré dans les formes fonctionnelles, constructives et ornementales *planares de petites dimensions*, en rapport immédiat avec l'homme (fenêtres — celles anciennes —, porte cochère et même portes, boyaux de belvédère, mobilier, tapis, icônes, etc.) eussent déterminé aussi son maintien dans le plan, d'abord pour la pièce, puis

pour certaines élévations (des petites maisons ou des façades latérales), ensuite pour le plan même de la maison en sa totalité.

En considérant le carré comme forme préférée de la pièce de base, et en même temps la plus grande, la diversité des plans des maisons paysannes correspond, en premier lieu, aux tracés géométriques qui résultent du carré et notamment suivant les *rectangles rationnels* — c'est-à-dire les côtés sont dans des rapports des nombres entiers $1/2$, $1/3$, $2/3$, ... en quelque sorte *statiques*, de développement uniformément arithmétique — ou suivant des *rectangles irrationnels*, ayant les côtés dans des rapports tels que $1/\sqrt{2}$, $1/\Phi$, $1/\sqrt{3}$, $1/\sqrt{5}$... en quelque sorte *dynamiques*, par l'intermédiaire des progressions géométriques.

Le rectangle $1/\Phi$ notamment, c'est-à-dire le rectangle dont le rapport des côtés est

le nombre d'or, $\Phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2}$, apparaît

particulièrement fréquent, son carré générateur couvrant le plus souvent la pièce principale à peu près carrée. En pratique, ce rectangle $1/\Phi$ de construction géométrique connue « à la ligne et au compas » peut être approximé par des rectangles rationnels, de la suite fractionnaire des termes de la série de Fibonacci, $3/5$, $5/8$, $8/13$, etc.

Il advient que, parfois, le tracé carré ou rectangulaire — rationnel ou irrationnel — soit très peu différent, d'un plan quelconque donné, ce qui n'empiéterait pas sur la généralité ou sur le trait évidemment statistique du problème. Il faut relever, d'autre part, que dans ces cas apparaissent comme tracés ce que l'on appelle des *rectangles parfaits*, c'est-à-dire des rectangles qui se décomposent en un nombre fini de carrés inégaux et sans se répéter. Ces rectangles font l'objet de certaines recherches plus récentes et leur détermination est en voie de réalisation¹.

Il est prouvé que le plus petit nombre de carrés différents formant un tel rectangle

est 9, à savoir: il y a seulement deux rectangles parfaits du *neuvième ordre*, le rapport de leurs côtés étant de $32/33$ et $61/69$, tous les deux étant donc très rapprochés du carré. Du *dixième ordre* est le rectangle $79/130$ — très rapproché du rectangle $8/13$ de la suite de Fibonacci, donc du rectangle $1/\Phi$ — et du *onzième ordre*, le rectangle $176/177$ de nouveau très rapproché du carré. Du *treizième ordre* sont les rectangles $75/112$ et $141/195$ dont le premier très rapproché du rectangle $2/3$ et le deuxième du rectangle irrationnel $1/\sqrt{2}$. Par rapport à ces rectangles parfaits, évidemment rationnels, le rectangle $1/\Phi$ est d'*ordre infini*, car, en partant du carré générateur, celui-ci est suivi d'une infinité de carrés de plus en plus réduits, rangés en spirale.

Ces tracés rectangulaires peuvent complètement ou partiellement recouvrir un plan donné, étant à même de s'associer les uns aux autres dans ce dernier cas, suivant certains éléments du plan. Voici quelques exemples*:

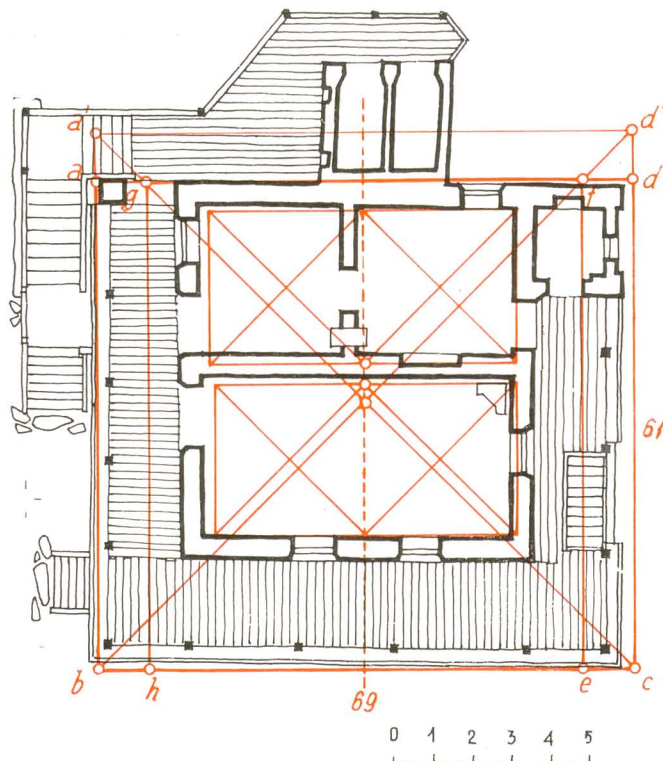
I. LE PLAN CARRÉ OU LES RECTANGLES PARFAITS $32/33$ ET $61/69$

1. La maison « Ioana Șinca » de Vaideeni, dép. de Vâlcea. Le plan $abcd$ est un rectangle parfait $32/33$, les pièces de dimensions égales sont des rectangles irrationnels $1/\sqrt{2}$, constituant en ensemble évidemment un autre rectangle $1/\sqrt{2}$. La véranda de 2,10 m en largeur est couverte en longueur par deux rectangles $1/\Phi$.

2. La maison « Gh. Beuran » de Curtișoara, dép. de Gorj (aujourd'hui au Musée du Village). Le plan $abcd$ est un rectangle $61/69$, les carrés $ae'e'h'$ et $dff'c'$, comprenant chacun la partie fermée de la maison

* Les plans des maisons, des « cule », etc. utilisés ici proviennent, presque tous, des relevés d'architecture de l'ouvrage de Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească* (L'architecture populaire roumaine), Ed. Tehnică, 1957, ou de « Documente de arhitectură românească », n° 6, 1954.

4.



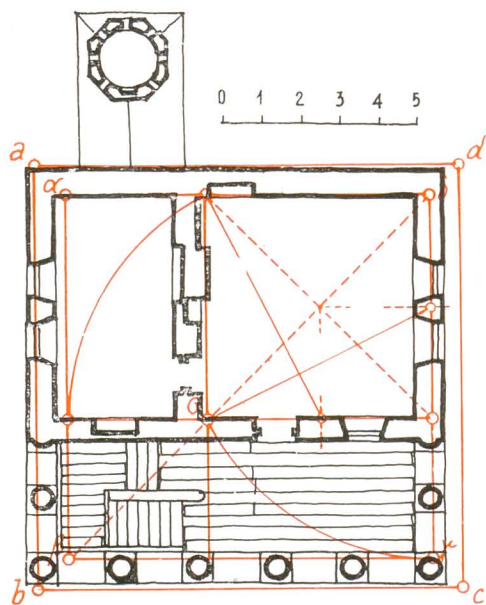
t autour des moyennes c, δ des côtés aa', dd' on retrouve les points b, c du rectangle parfait 61/69 (étant donné que celui-ci est approximativement semblable à un rectangle $2/i$). Il résulte qu'à l'établissement des dimensions des pièces intervient $\sqrt{2}$, tandis qu'à l'établissement de la proportion de la véranda large c'est le rapport Φ qui intervient. Le segment st semble indiquer, en projection, l'arête de la crête du toit parallèle, dans ce cas, avec les petits côtés de la maison et non pas avec les grands côtés, d'où aussi la flexion des « pentes » latérales du toit.

3. La maison « Tîrcă » de Olănești, dép. de Vâlcea. Le plan est un rectangle 32/33, le corps fermé de la maison forme un rectangle $1/\Phi$, la chambre plus grande en largeur et le vestibule formant le carré générateur. Il résulte avec

une faible approximation le rapport $\Phi/1$ du plein mur latéral et de la largeur entière de la maison.

4. La maison « Cartianu » de Cartiu, dép. de Gorj. Le plan $abcd$ est un rectangle 61/69. Le corps fermé, à l'étage, est un rectangle 33/32. Les diagonales du carré $a'bcd'$ réalisé par l'inclusion de la véranda et, partiellement, des annexes dorsales, forment sur le rectangle $abcd$ les carrés $abef$, $dchg$ avec les côtés ef, hg axant les vérandas latérales. Des pièces intérieures, deux sont carrées, l'autre formant approximativement un rectangle $1/2$. En comparant avec la maison « Gh. Beuran », les deux pièces de cette dernière, y compris la partie afférente de la véranda de la façade, semblent former, à une autre échelle, le corps fermé de la maison « Cartianu », entouré à son tour par des galeries ouvertes comme dans le cas de la maison « Beuran ». Cette structure de même que le tracé de carrés en translation couvrant des rectangles parfaits, respectivement 32/33 et 61/69, correspondent à une croissance non homothétique de

5.



et une des vérandas latérales, couvrent, en ensemble, dépassant légèrement, le rectangle $abcd$. Les diagonales de ces deux carrés s'entrecroisent en s, t sur la médiane mm' du plan. Le point t limite le rectangle $1/2$: $aa'd'd$. Par la rotation du même point

l'intérieur, par des fermetures vers l'extérieur et de nouveau par des adjonctions de formes à demi fermées (les vérandas).

5. «Cula»* de Curtișoara, dép. de Gorj, accuse vigoureusement le carré. Le carré intérieur de la chambre aux dimensions plus élevées engendre deux rectangles $1/\Phi$ couvrant, à l'intérieur, la deuxième pièce et la véranda.

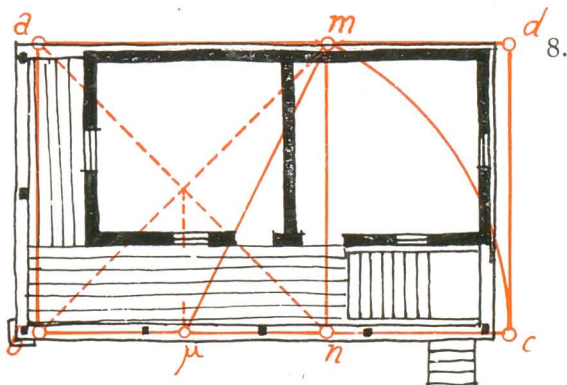
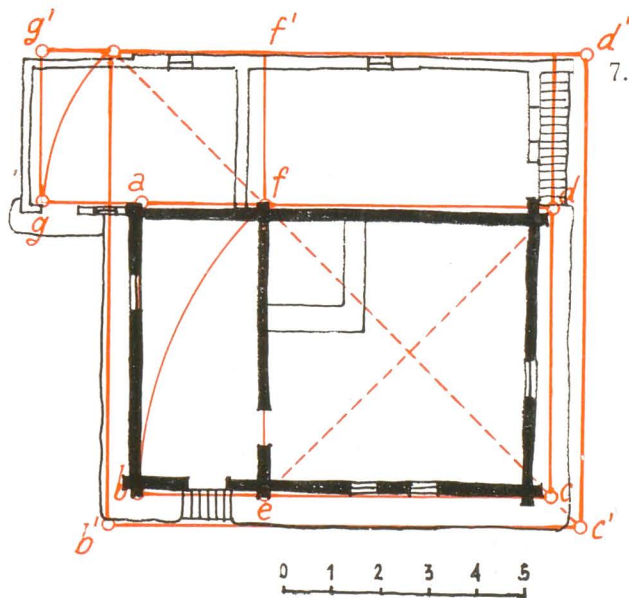
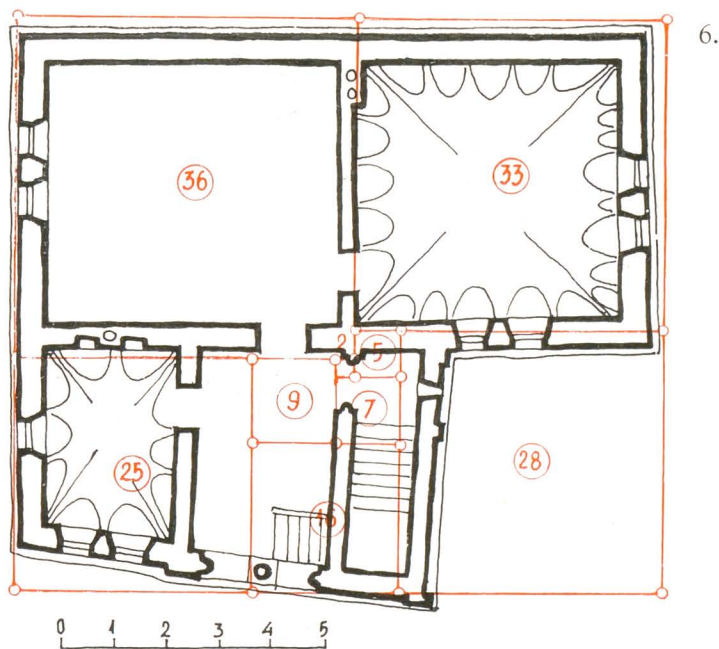
6. «Cula» ancienne de Măldărăști, dép. de Vâlcea, présente au premier niveau un «plan en L» qui, sans avoir tous les angles droits, s'inscrit dans un rectangle parfait $61/69$. Les neuf carrés dans lesquels il se décompose couvrent et régissent la répartition intérieure des pièces y compris l'épaisseur des murs respectifs, d'une part ou d'autre des côtés du tracé. Ainsi: les grands carrés 36, 33, 28, 25 se superposent aux deux grandes pièces et, approximativement, à l'angle concave extérieur de l'entrée de la «cula»; les autres carrés, à savoir 16, 9, 7, 5, 2 sont groupés en un rectangle sur la «cage de l'escalier», y compris sur la loggia.

Par la suite, indépendamment de cette décomposition, les pièces sont à peu près carrées. La pièce correspondant au carré 36 est un rectangle parfait de $61/69$, donc homothétique du plan entier de la «cula». La seule pièce correspondant au carré 25, d'ailleurs trapézoïdale mais approximativement en proportion de $1/\sqrt{2}$, ne s'inscrit pas avec une symétrie suffisante dans celui-ci.

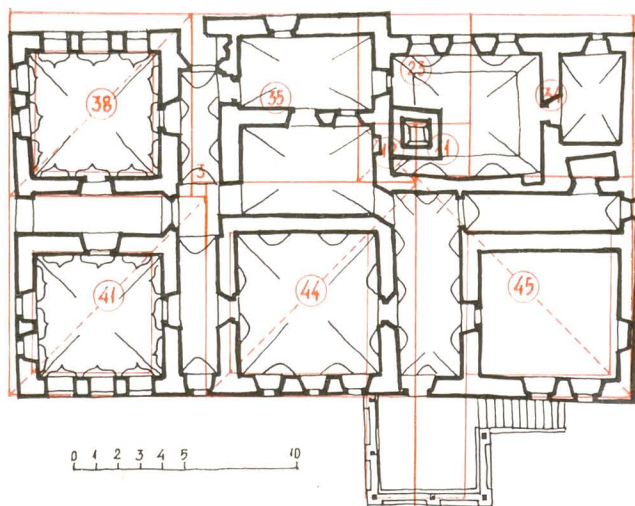
II. LE PLAN $1/\sqrt{2}$ OU LES RECTANGLES PARFAITS $141/195$ ET $75/112$

7. La maison «Ion Creangă» de Humulești, dép. de Bacău, s'inscrit dans un rectangle $1/\sqrt{2}$ engendré par la pièce à peu

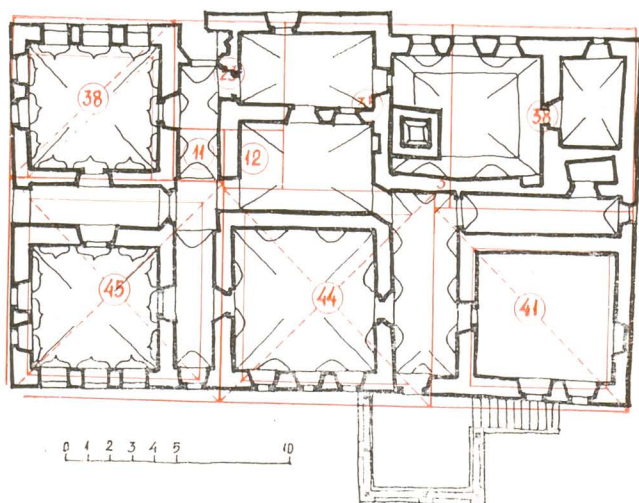
* Maison en Olténie sous forme de tour, ayant la base rectangulaire, servant jadis pour la défense.



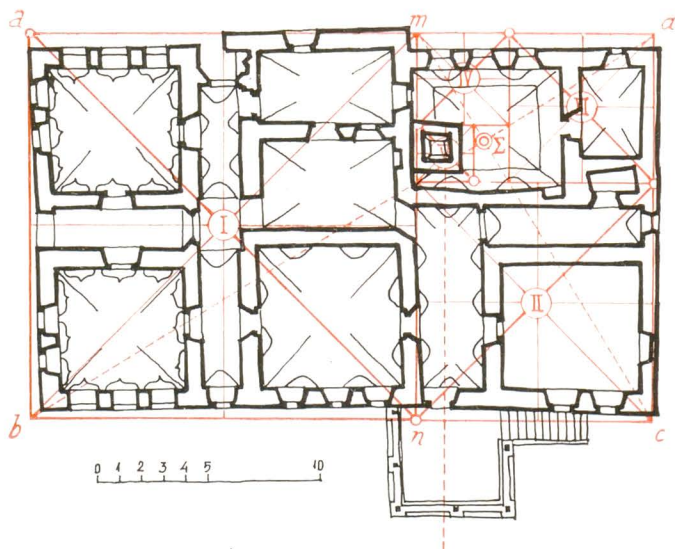
9 a.



9 b.



9 c.



près carrée (de $5,25 \times 5,35$ m à l'intérieur), le vestibule y compris. Par l'adjonction de la remise dorsale, le plan carré est rétabli, avec l'inclusion du socle-véranda. La remise dépassant ce carré forme à gauche un autre rectangle $1/\sqrt{2}$.

III. LE PLAN $1/\Phi$ ET LE RECTANGLE PARFAIT $79/130$

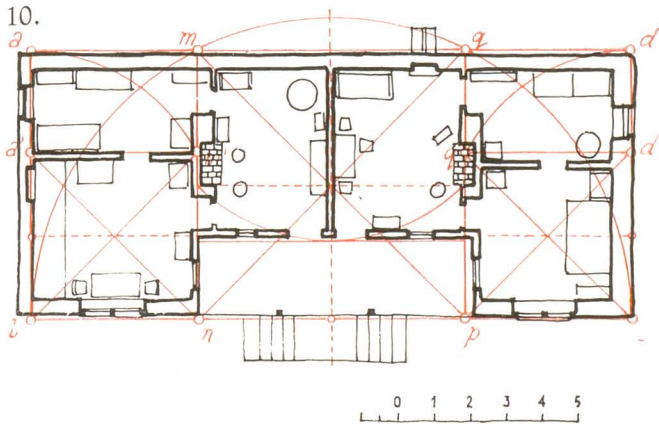
8. La maison de Cosești, dép. de l'Argeș, présente au niveau supérieur deux chambres presque carrées. Une de ces chambres, à savoir celle entourée de deux côtés par la véranda, constitue le carré générateur $abmn$ du rectangle $1/\Phi$, $abcd$ du plan entier.

9. La maison de boyard de Pribești, dép. de Jassy, sans l'adjonction ultérieure, s'inscrit, sauf le belvédère, dans un rectangle parfait $79/130$. Les deux carrés composants du rectangle mettent en évidence — selon deux modes — la structure intérieure même, plus complexe, de ce plan, qui comporte de nombreuses pièces carrées. Selon le premier mode, les grands carrés (45, 44, 41, 38) se superposent ou englobent les pièces les plus grandes (carrées à l'intérieur), les carrés moyens (11, 12, 23) se joignant autour du foyer-âtre, le plus petit carré (3) axant l'intersection des couloirs longeant les côtés, vers l'intérieur des plus grands carrés. Le couloir-vestibule-entrée, y compris le belvédère et l'âtre, sont axés par le côté commun des carrés 45, 44.

Selon le second mode, les carrés 45, 44, 41 se superposent successivement de gauche à droite aux trois autres chambres, en renfermant les couloirs qui les séparent, les carrés moyens étant

concentrés vers l'entrée secondaire tandis que le carré le plus petit (3) vient à l'intersection du couloir-vestibule et du couloir secondaire à droite.

Cependant, tout aussi significative est l'inscription très rapprochée dans le rectangle $1/\Phi$ de même grand côté, dont les carrés *en spirale*, en nombre *infini*, conduisent à un autre tracé intérieur: après que le premier carré générateur ait rassemblé



les trois des plus importantes pièces situées à gauche, et après que le cinquième carré se soit superposé au foyer-âtre, les autres carrés de plus en plus réduits tendent vers l'intersection Σ des deux diagonales bd , mc , devant le foyer-âtre.

IV. LE PLAN $1/\sqrt{5}$.

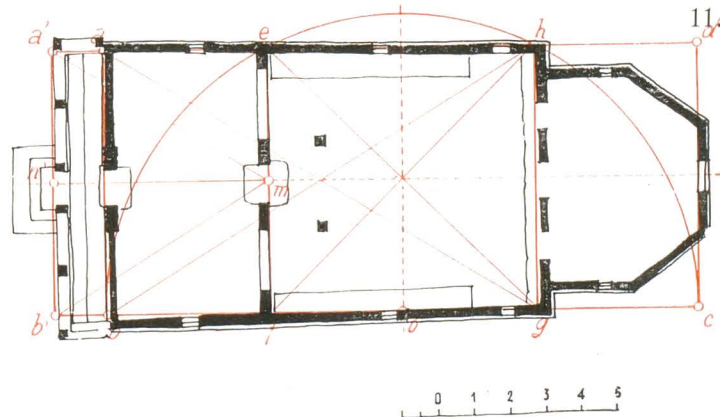
10. La maison de la rue Vinători, Mangalia-Dobroudja, dont le plan est parfaitement symétrique, présente sur l'axe le carré $mnpq$ couvrant la loggia et les deux pièces allongées, lesquelles sont des rectangles $1/\sqrt{2}$. Ce carré mène au rectangle $1/\sqrt{5}$ $abcd$ qui couvre le plan tout entier, excepté l'épaisseur du mur gauche. Les parties latérales, évidemment des rectangles $1/\Phi$, présentent des pièces inscrites dans des carrés $a'bnm'$, $q'pcd'$ qui engendrent justement ces rectangles.

11. L'église en bois de Surdești, dép. du Maramureș, sans être parfaitement rectangulaire dans son plan, présente une nef circonscrite (rigoureusement sur trois côtés intérieurs) à un carré $efgh$ qui engendre un rectangle $1/\sqrt{5}$ $abcd$, couvrant à peu près le plan entier (excepté la véranda étroite et l'épaisseur du mur de l'abside). En renfermant la véranda, on réalise avec le pronaos deux rectangles $1/\Phi$: $a'n'me$ et $n'b'fm$, au long de l'axe, en continuant le rectangle $1/\Phi$: $efcd$.



L'analyse géométrique exposée ne touche évidemment pas à tous les cas et n'épuise pas non plus une *analyse structurale*. De ces tracés géométriques dans le plan, complétés par des proportions sur la verticale, par des tracés géométriques suivant les élévations et les sections verticales et en

plus par des tracés géométriques *spatiaux*, directs et en perspective², on aboutit à un premier échelon d'une analyse structurale spécifiquement plastique.



Mais si cette analyse n'épuise pas le charme de toute création — étant donné qu'il s'agit d'une création authentique, matérielle et spirituelle, c'est-à-dire sensoriellement, rationnellement et affectivement découverte, vécue et réalisée, comme l'est la création populaire — nous estimons

qu'une telle analyse répond à quelques premières questions sur le beau. Il faut donc relever le fait que nous retrouvons dans l'architecture populaire — englobées spontanément mais non au hasard — une série de formes et de structures, en même temps naturelles et géométriques, justement parce que l'une des premières modalités de compréhension et de transformation de la nature — pour les besoins de la création matérielle, plastique — c'est sa *géométrisation*.

Donc, si le carré (quadrilatère d'aire maximale pour un périmètre donné) est une *forme-module* de la composition du plan en variant les dimensions, la distribution et la contiguïté des pièces, en une hiérarchisation fonctionnelle, en partant de l'intérieur — surtout dans le cas de plusieurs pièces — mais tendant vers une *inclusion bien agencée* aussi de l'extérieur, cette fois-ci en un contour minimum et simple,

on peut aboutir, d'une façon naturelle à ces *rectangles parfaits*. Il résulte que ces rectangles, eux-mêmes rapprochés du carré et des rectangles irrationnels, $1/\sqrt{2}$ et $1/\Phi$, permettent une modulation rationnelle intérieure (de l'unité de mesure même), par l'intermédiaire de certaines *formes-module*, justement des carrés différents et non répétés de décomposition des rectangles parfaits, investis donc de significations.

C'est comme si ce tracé géométrique³ invitait à une distribution naturelle, quantitative et qualitative, par un choix d'un nombre limité de possibilités, puisqu'il permet encore divers groupements fonctionnels plus ou moins fermés, de carrés différents. Ces groupements résulteraient certainement d'un autre instrument mathématique: celui des « graphes » fonctionnels d'architecture, mais cela constitue déjà une autre question.

Notes

¹ GABRIEL SUDAN, *Cîteva probleme matematice interesante*, Bucarest, 1969 et l'article de W. TUTTE, *Împărțirea pătratului în pătrate diferite*, dans M. GARDNER, *Amuzamente matematice*, Bucarest, 1968.

² C'est ce que se propose le travail annoncé, *Proporții și trasee geometrice în arhitectura populară românească*.

³ Le fait que ces « rectangles parfaits », objet des recherches géométriques, identifiés ici dans la création plastique populaire, constituent en

même temps une récréation ou un jeu mathématique (étant donné qu'ils sont insérés, par exemple, aussi par M. GARDNER, dans l'ouvrage cité), démontre d'une part que les mathématiques ont leurs beaux problèmes et d'autre part que ce sont ces problèmes mêmes que l'art retrouve et applique spontanément. Dans ce sens, le professeur SUDAN aurait pu également intituler son livre: « Quelques beaux problèmes de mathématiques ».

SOME NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURY HOUSE TYPES OF THRACE A PRELIMINARY STUDY¹

Joby Patterson
COLORADO, U.S.A.

Though houses appearing to reflect Turkish influences are primarily dealt with, observations on two other probable sources of influence seen in nineteenth and twentieth century structures are mentioned: there are interesting suggestions that some vestiges of Byzantine construction are still alive, and a continuation of what is commonly called a "Vlach" traditional method of building is evident.

There are a variety of domestic residential structures which illustrate apparent Turkish influences; the following examples are principally of nineteenth century date. The ruins seen in figure 1 are consistent with the usual method and materials of construction. Supported by a stone foundation, a wooden framework which is strengthened by diagonal beams is filled in with adobe brick; the whole is plastered and whitewashed². Sometimes wood is used in combination with or substituted for plaster (figs. 2 and 3)³. Figure 4 suggests that where upper levels extend outward

beyond the lower wall framework of the house, wood is the only material employed.

One of the most common of the Turkish types consists of a U-shaped two-story unit with a centrally located entry formed by twin wooden doors (figs. 5 and 6). The two floors are offset from the ground level



Fig. 1. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 2. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

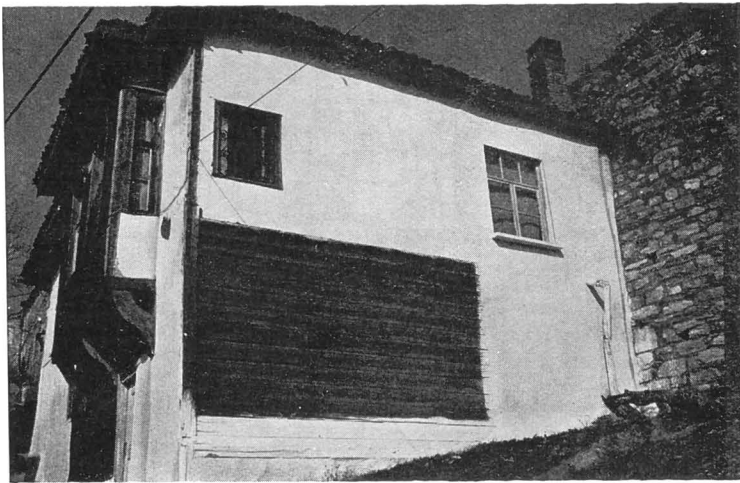


Fig. 3. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

entry and landing; the lower floor is several steps below ground level with the other floor correspondingly located above (fig. 7). Well-built stairways lead to both levels. The upper level contains the primary living quarters; kitchen and storage are located below. Originally there was a balcony off the central room of the upper floor (figs. 6 and 7). Floors and ceilings are of wood; sometimes the cross-beams are left exposed in the latter. Frequently

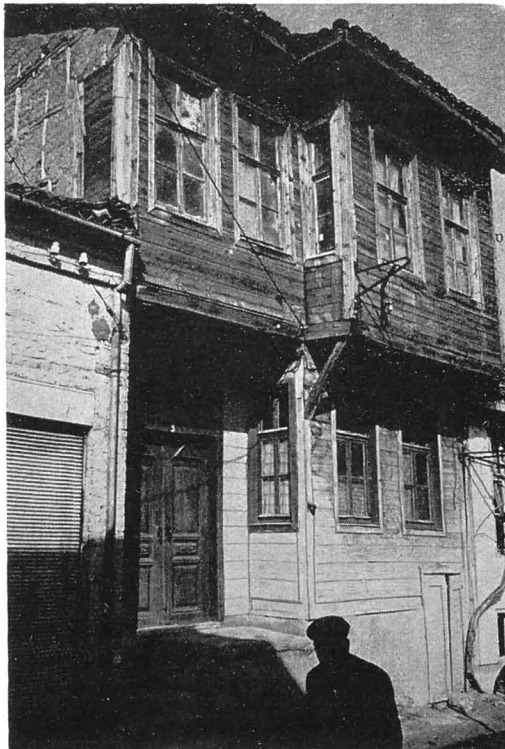


Fig. 4. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

seen are finely constructed walls of wooden built-in closets and cabinets.

In another type of two story house there exists a range of variations in the appearance of the street façade, but in all,



Fig. 5. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 6. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

either the entire upper level or some part of it extends outward beyond the lower. This upper floor is supported by wooden consoles (fig. 3), straight or curved beams (figs. 8 and 9). In one variation (figs. 4, 8 and 9), the right hand upper portion of the façade, projecting past any other part, usually indicates the location of the *saloni*, i.e., the parlor or drawing-room. The *saloni* assumes a rectangular shape and extends the depth of the house. In street façades where there is no break in the upper wall surface (fig. 10), the rectangular *saloni* runs laterally across the back of the upper floor; bedrooms face onto the street (fig. 11). Accessible from the central entry are the flanking rooms, the curved stairway, and in this specific example, a well. The stairway leads to an open hall in which weaving

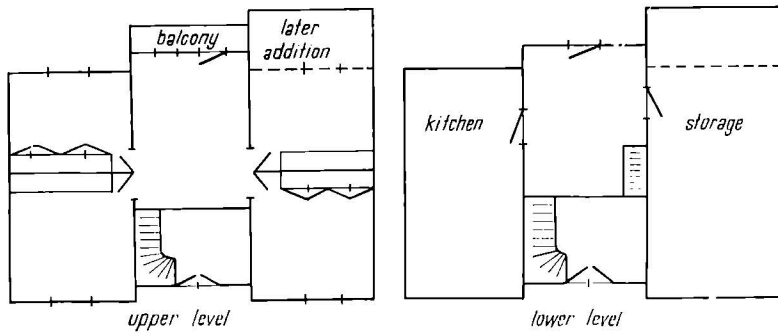


Fig. 7. — Plan of figures 5 and 6.



Fig. 8. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

was done. In these types of two story houses, i.e., where the lower level is even with ground level, if the building is large enough for the family to have its complete living quarters upstairs, then frequently the ground level is reserved for a shop or place of business (fig. 9).

Finally, a rather unique Turkish structure, unusually large and elaborate for Thrace, deserves attention (figs. 12, 13 and 14). This residence of the former *pasha*,

or local Turkish governor, was razed in 1971. The house was bilaterally symmetrical: a schematic diagram illustrates the general outline of the floorplan (fig. 15). It suggests a rather interesting cross-in-square plan with smaller inclusions at the junctions of the cross.

A study of the arrangement of the levels of the roof shows that from the lesser and outermost parts of the structure where the roof is at its lowest level, the elevations culminate in a summit located exactly over the center of the crossing (fig. 14). The same idea of construction is reminiscent of the build-up of the domes and semi-domes of the great fifteenth-seventeenth century mosques of Ottoman cities such as Edirne and Istanbul ⁴.



Fig. 9. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 10. -- Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.

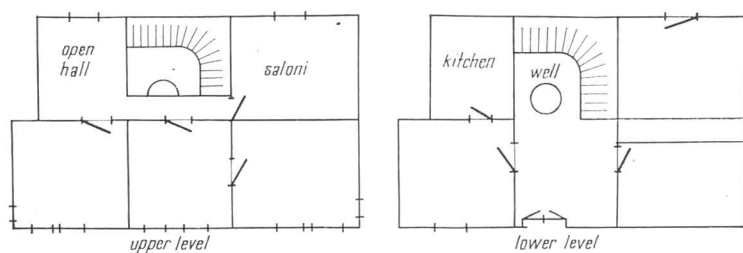


Fig. 11. — Plan of figure 10.

Above the upper balcony of the front is yet another opening which is protected by a singularly high roof, and partially

Fig. 12. — Alexandroupolis. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 13. — Alexandroupolis. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 14. — Alexandroupolis. Photograph Joby Kay Patterson.



enclosed by a purely decorative variation of a horseshoe arch (fig. 13). Its centralized position above the main entrance could even be considered in connection with the window of appearances — a feature known to have existed in palace architectural sym-

bolism⁵. Though the dome is closely associated with this form and does not appear in the *pasha's* residence, the decorative arch is a two-dimensional suggestion of a domical shape.

A building which appears to stem from a very different tradition is illustrated in

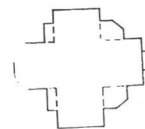


Fig. 15. — Plan of figures 12, 13 and 14.

figure 16. The relative monumentality of the building, the heavy appearance of the stone façade, and the articulation of the



Fig. 16. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 17. — Didimotichon. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 18. — Thrace, near Ferrae. Photograph Joby Kay Patterson.



Fig. 19. — Thrace, near Ferrae. Photograph Joby Kay Patterson.

elements of the façade suggest a Greco-Roman-Byzantine tradition. The whole lower surface appears to be proportioned by the even spacing of a blind arcade. Within this framework exists the patterned placement of windows, doors, and blind arches. The lintel surmounted by a round arch was a technique used in Byzantine construction. Not only can this “relieving-arch”-lintel system be seen in Byzantine buildings, such as in one of the remaining walls of the eighth century “House of Justinian” (Boucleon Palace) in Constantinople⁶, but it exists at Diocletian’s Palace at Split. However, of more immediate importance to this building are the numerous examples of this arch-lintel system in late Byzantine buildings at Mistra⁷.

¹ The material presented here is not intended to be a comprehensive analysis; rather it is an account of some of the types of architecture observed by the author on a brief field trip to Thrace. The intent is to give the reader who is unacquainted with the architecture of north-eastern Greece some idea of its character. It is expected that in the future a further more intensive study will be conducted by the author to produce more conclusive and thorough results, especially regarding the Turkish-influenced houses. The author would like to correspond with any interested scholars: Dept. of Art, Eastern Oregon College, La Grande, Oregon 97850, U.S.A.

² The author has observed similar methods of contemporary construction in the region just south of Bucharest. There, wooden frame

In figure 17, the open space above the lintel of the entry is a carry-over from the same tradition. While the “arch” above is really a functional stone lintel, in figure 16 the round “arches” are of purely decorative cut stone. The examples of figures 16 and 17 show connections which are far removed from their sources; they show a ruination of the intent and purity of the original sources, and as structures they are of exceedingly minor importance and hardly worthy of attention. Yet they still hold an importance insofar as they are a part of and contribute to the understanding of the origins of modern folk architecture of Greece.

Finally, one other sort of structure in common use today is the thatched round hut of woven stick frame (figs. 18 and 19). The shepherd-owners of this hut lived there in the spring lambing season to attend newly born lambs. The quality of construction of the hut does not match that of the Vlach hut in the village museum near Rimnicu Vilcea, Romania. In the Thracian hut, the frame in the wall does not have the intricate horizontal weaving of sticks seen in the Oltenian hut. Much has already been written about these huts in connection with the Vlachs. The purpose here is to indicate that currently these huts are in seasonal use in Thrace⁸.

works, including diagonal beams, support adobe brick fill.

³ This house, dated about 1824, has undergone some changes, presumably occurring in the process of maintenance.

⁴ John D. Hoag, *Western Islamic Architecture*, New York, 1963, pl. 132.

⁵ *Ibidem*, p. 15 and pl. 17.

⁶ Général L. de Beylié, *Habitation byzantine*, Paris, 1902, ill. 39, p. 134.

⁷ A. Orlandos, *Palaces and Houses of Mistra*, in *Archeion ton Byzantinon Mnemeion tes Hellados*, III–IV, Athens, 1937, p. 3–116.

⁸ It must be pointed out that though these huts are associated with the Vlachs, the owners of this particular hut claimed not to be Vlachs; further, they claimed to speak no language other than Greek.

Notes

GRUNDPRINZIPIEN UND STILWANDLUNG IN DER AUSSTATTUNG DER RUMÄNISCHEN BAUERNSTUBE

Roswith Capesius

Die rumänische Bauernstube ist, wie jede Behausung von Menschen Ausdruck ihrer Lebensweise, die im Laufe der Zeit verschiedenen Wandlungen unterworfen war. Sie spiegelt die Bedürfnisse und Möglichkeiten sowohl rein praktischer als auch ästhetischer Natur wider, in ihr verkörpern sich ökonomische Leistungsfähigkeit, soziale Ansprüche und künstlerisches Können. Ausstattung und Ausschmückung sind immer Hand in Hand gegangen, wobei die Dekoration immer mehr an Bedeutung gewonnen hat.

Sprechen wir im Bezug auf die Ausstattung der rumänischen Bauernstube von Grundprinzipien, so beziehen wir uns vor allem auf die Art und Weise in welcher der Raum eingeteilt wurde. Die Rolle die dem einen oder dem andern Teil des Zimmers zukommt, der dann dementsprechend ausgeschmückt ist, wird durch seine gesellschaftliche Funktion bestimmt. Die Wandlung vollzieht sich daher nur langsam und die Einteilung wird, da es sich durch die Jahrhunderte hindurch um Wohnräume von Bauern und Viehzüchter handelt, bis zur vollständigen Aufgabe des traditionsgebundenen Bauernhauses in ihrer Grundform beibehalten. So wie die Wohnräume der ländlichen Bevölkerung umliegender Völker macht auch die rumänische Bauernstube die Entwicklung vom fast ausschließlich Zweckdienlichen zum betont Dekorativen durch. Während jedoch z.B. die Volkskunst nordwestlich gelegener Länder einen stark handwerklichen Charakter trägt, handelt es sich bei uns, auch was die Wohnungsausstattung betrifft, um eine Bauernkunst, in der vor allem die Hausindustrie, sei es in Form von Geweben, sei es in dörflich gezimmerten Möbeln, dem Ganzen ihr Gepräge gibt. Sie ist, besonders in ihrer Blütezeit durch einen überaus reichen Wandschmuck gekennzeichnet, der vornehmlich aus Teppichen und Ziertüchern besteht. Das Zusammenwirken von Webe und manchmal leicht getönten Holzmöbeln (die bemalten Möbel sind in die rumänische Wohnung nur in Transsilva-

nien eingedrungen) hebt diese Bauernstuben von denen aus ihrer Umgebung ab, und kennzeichnet dadurch ihren eigenständigen Entwicklungsweg¹.

Wir haben es hier mit dem Aufblühen einer Bauernkunst, auch im Sinne einer Heimkultur, zu tun, in der fast alle Erzeugnisse im engen Rahmen des Dorfes hergestellt wurden, wobei freilich auch ein reger Austausch von Techniken und Mustern — bei der Webe meist durch einheiraten in ein fremdes Dorf, bei den Möbeln durch den Absatz der Ware in oft den Herstellungszentren entlegenen Gebieten — zu stande kam. Gilt für Mitteleuropa das 17. — 18. Jh. als der Höhepunkt einer Volkskultur, die sich vor allem in der Möbelmalerei und somit in der Wohnkultur zeigt², so dürfen wir für Rumänien diesbezüglich das 18. — 19. Jh. als Blütezeit bezeichnen³. Wirtschaftliche Faktoren ermöglichten hier etwa ein Jahrhundert später einen Aufschwung, der noch vor der industriellen Entwicklung Rumäniens alle schöpferischen Kräfte der Dorfbewohner zu Leistungen anspornte, sich eine standesgemäße Wohnung zu schaffen. In Transsilvanien kam zu diesem ökonomischen Auftrieb auch noch der des nationalen Bewußtseins, das die eigenständigen Lebensformen förderte.

Der Werdegang der rumänischen Bauernstube, der über eine kontinuierliche Entwicklung der Bewohner auf diesem Boden Aufschluß gibt, kann an Hand von noch bis vor kurzem vorhandenen Material verfolgt und den jeweiligen Merkmalen nach in mehrere Phasen eingeteilt werden. Nehmen wir als das Charakteristische für die jeweilige Entwicklungsstufe die Funktionen an, die den Gebrauchs- und Ziergegenständen zukommen, so lassen sich bei der schon erwähnten Wandlung des praktisch Funktionellen zum dekorativ oder auch repräsentativ Funktionellen drei Anschnitte, drei Entwicklungsstufen feststellen die den sozialen Gegebenheiten entsprechen. Es sind dies 1) die Bauernstube in ihrem Anfangsstadium; 2) die einfache Bauernstube; 3) die entwickelte Bauernstube.

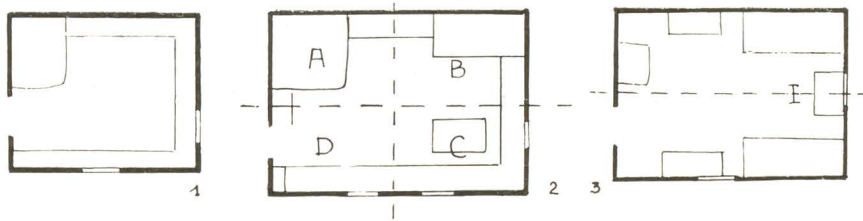
1. Bei den ältesten, nur notdürftig eingerichteten Bauernhäusern überwiegt das Zweckdienliche. Das wichtigste Element ist die Feuerstelle, die meist an der Wand mit der Eingangstüre zur Stube ihren Platz hat, oder, wie aus archäologischen Funden hervorgeht⁴ auch in der Mitte des Raumes. (Letzteres System fanden wir im Dorf Păunești in der Moldau noch im Jahre 1960 vor, allerdings handelte es sich hier um einen Herd mit Ofen der in der Mitte des Zimmers aufgebaut war.) An zwei oder drei Wänden entlang liefen in den Boden geklopfte Bänke. Zum Schlafen dienten sowohl die Herdstelle als auch die Bänke. Zum Aufbewahren der Kleider gab es Truhen, und Stangen die an den Deckenbalken befestigt waren, oder einfach in die Wand geschlagene dicke Holznägel (Abb. I, 1). Diese Art Wohnstuben können zeitlich kaum festgelegt werden. Wir finden sie vor allem in den Gebieten wo die Bauern bis in unser Jahrhundert Leibeigene waren, bei den freien Bauern jedoch, den *răzeși*, konnte sich schon früher eine Wohnkultur entwickeln, so daß diese Form schon im 18. Jh. gebietsweise überholt war. Wichtig ist jedoch, daß diese Urform den rumänischen Bauernstuben aus allen Teilen

des Landes zu Grunde liegt. Was den Stubengrundriß anbetrifft, so scheinen hier Gemeinsamkeiten sowohl mit dem Ost- als auch Mitteleuropas vorzuliegen⁵.

Von einem bewußten Ausschmücken kann in diesem Fall noch nicht die Rede sein, doch, da die in solchen Behausungen lebende Bevölkerung es auf andern Gebieten wie dem der Keramik oder des Kleiderschmuckes bereits zu hochwertigen künstlerischen Formen gebracht hat, dürfen wir uns die Stube in ihrer sehr frühen Form nicht ohne ästhetische Prägung denken. Vor allem äußerte sich diese durch die Proportionierung des Raumes und der wenigen Gebrauchsgegenstände. Dann aber auch in den magischen Zeichen, die an die Balkendecke oder sonstige Holzobjekte eingeritzt wurden, und nicht zuletzt in den, durch die Webetechnik geförderten rhythmischen Kadenzen von hell und dunkel der Hausweben. Wir finden hier die ersten Ansätze eines Zimmerschmuckes, in einem Raum der vor allem als Schutz gegen die Umwelt gedacht war, wobei man sich sowohl gegen schlechte Witterung als auch gegen die bösen Geister abschloß. Da z.B. die Türschwelle und der Rauchfang, als Verbindungsöffnungen zu der Außenwelt besonders mit Gefahr behaftet sind, bewacht die Herdikone diesen schwachen Punkt. Neben dem Herd werden die Kinder geboren und hier muß die Wöchnerin noch eine Reihe von Tagen liegen, auf den Tisch wird das neugeborene Kind gelegt und durch das Fenster gereicht, damit es kein Wechselbalg werde. In dieser ersten Stufe ist die Rolle die den verschiedenen Teilen der Stube zukommt mehr durch Magie als durch soziale Bedeutung bestimmt (Abb. II).

Bevor wir zur Beschreibung der „einfachen Bauernstube“ übergehen, müssen wir einige Merkmale der rumänischen Bauernstube hervorheben, die, soweit es die heutigen Informationen ermöglichen (die archäologischen Quellen ausgenommen) für alle drei Entwicklungsstufen als kennzeichnend gelten können. Und zwar erfolgt der

Abb. I. — Zimmergrundrisse: 1, Wohnraum im Anfangsstadium. 2, Zimmergrundriß der zweiten Phase: A, Herdecke; B, Bettecke; C, Tischecke; D, Ecke mit Eingangstüre. Derselbe Grundriß, ohne Herd wird auch in der dritten Phase in Mittel- und Nordtranssilvanien, sowie in der Nordmoldau beibehalten. 3, Zimmergrundriß mit symmetrischer Raumaufteilung: E, die Giebelwand, wird mit Tisch und Betten zur wichtigsten dekorativen Fläche des Raumes.



Eingang in die Stube immer von der Längsseite her; die Rückwand ist meist fensterlos, während das Licht durch zwei oder drei Fenster der vorderen Seitenwände fällt. (Als bedeutendere Ausnahmen gelten die Häuser aus Nord-

oltenien, wo man von vorne direkt aus der Vorlaube hereintritt, die Stuben aus dem Norden des Landes, die in der Herdnähe noch ein Lichtloch (später Fenster) in der Rückwand haben, und die Räume im Süden des Landes die aus den Grubenhäusern hervorgegangen sind und die meistens nur an der Vorderwand Fenster haben). Diese architektonischen Merkmale der Häuser die auch die Ausstattung der Innenräume bestimmen, ändern sich nur in geringem Maße, selbst wenn Größe und Ausschmückung nicht mehr dieselben sind.

So entwickelt sich die einfache Bauernstube in demselben Rahmen, während bei Einrichtungsgegenständen zu den rein praktischen Funktionen noch gesellschaftliche hinzukommen. Daß dabei innerhalb des Hauses eine funktionell bedingte Differenzierung vor sich geht, ist auch bei der rumänischen Bauernstube ersichtlich. Die Aufteilung, die für die russische, finische, estnische und ungarische Bauernstube vorgenommen wurde⁶ und ebenso für die

zentraleuropäische ihre Gültigkeit hat⁷, liegt auch unserer Beschreibung zu Grunde. Leider wurden im Sinne der Benennung der verschiedenen Zimmerteile früher keine Aufnahmen gemacht, so daß diesbezüglich

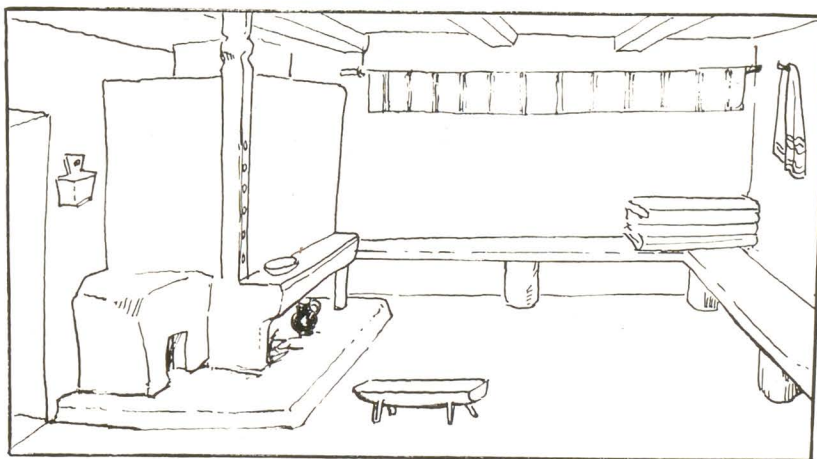


Abb. II. — Wohnraum in seiner ursprünglichen Form, 1960, im Hatzeger Land. Auch an der Vorderseite lief eine Holzbank.

wenig Material vorhanden ist. Wieviel Bedeutung einer jeden zugesprochen wurde geht jedoch auch aus ihrer Ausschmückung hervor. In diesem Sinne differenzieren sich Ofen- und Bettecke von einander, während der Bankecke noch eine wichtigere Funktion zukommt. Dem Raum an der Eingangstüre wird jedoch weniger Beachtung geschenkt. Galt früher der Herd als Stelle an der die bösen Geister ihr Unwesen treiben, so verwandelt er sich sobald der Ofen ausgebaut ist zu einem Ort der Geborgenheit mit besonderer wirtschaftlicher Bedeutung (Abb. I, 2).

Im Nordosten des Landes wo er einen großen Teil der Stube ausmacht, spielt sich um ihn herum das gesamte häusliche Leben ab. Im Süden und Osten des Landes ist es

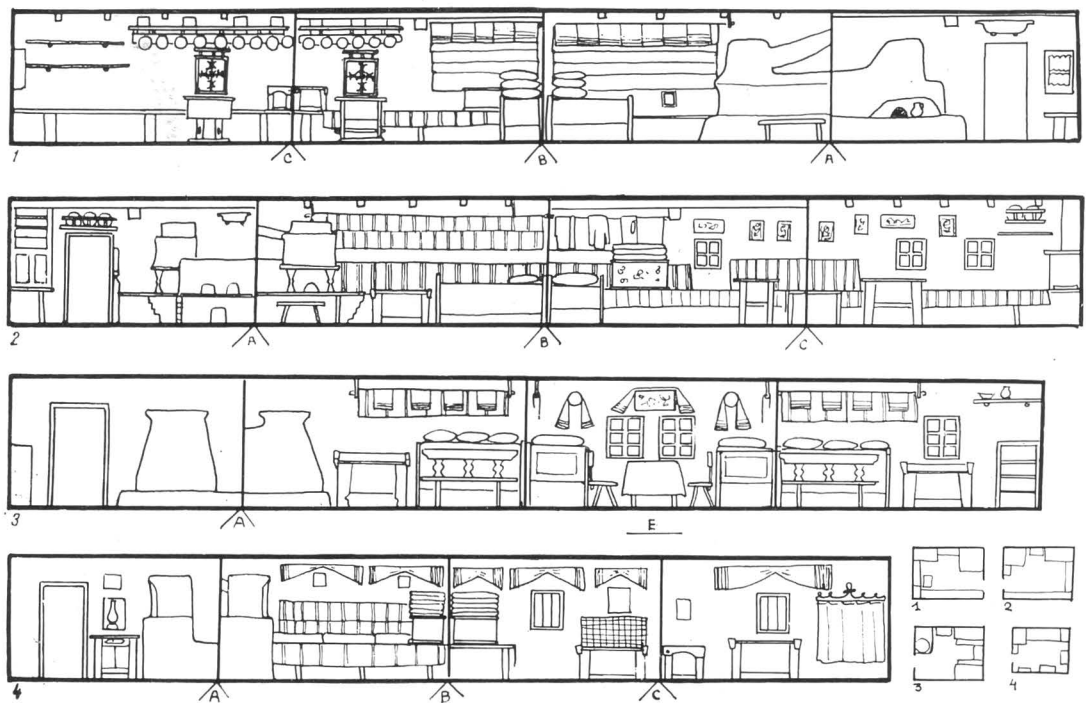


Abb. III. — Aufriß der für die zweite Phase charakteristischer Wohnstuben aus den verschiedenen Gebieten des Landes. 1, Bauernstube aus der Maramures; 2, aus der Nordmoldau; 3, aus dem Westen Rumäniens; 4, aus dem Süden Rumäniens. Sowohl im Westen als auch im Süden ist die symmetrische Anordnung schon bei der einfachen Bauernstube ersichtlich.

der Hinterladerofen (die Feuerstelle bleibt in dem Durchgangsraum) der den Platz an der Wand neben der Eingangstüre einnimmt. Geht die Bedeutung des Herdes im Laufe der Zeit zurück, da andere Räume die Funktion der Küche übernehmen, so wächst die der Bettecke.

Der Eingangstüre schräg gegenüberliegend, vom Licht der Fenster besonders sichtbar gemacht, entwickelt sich dieser Platz in der Stube zum repräsentativen Teil. Nicht nur das Bett an sich, sondern auch die kaum unterbrochene Wand bietet die Möglichkeit zu einer Schaustellung sämtlicher durch Fleiß erarbeiteter Weben, Decken und Pölster. Sind im Süden des Landes die Teppiche in prächtigen Farben und Mustern gewebt, über die Bettpritsche gelegt, und an der Wand dahinter befestigt, so entwickelt sich in den übrigen Teilen Rumäniens, und besonders im Norden die „Stange“ ursprünglich nur zum Aufhängen von Kleidungsstücken benützt,

zu einem rein dekorativen Element. Hier werden in einer bestimmten Art und Weise Decken und Ziertücher übereinander gehängt. In Siebenbürgen und im Banat wird das Bett als solches zum Zierstück. In jedem Fall ist es jedoch die Ecke gegenüber der Türe der besondere Beachtung geschenkt wird. Auch stapelt man hier auf die Brauttruhe Decken und Teppiche auf, um den Brautwerbern mit dem Fleiß auch die gesellschaftliche Stellung zu beweisen. Decken, Tücher, meist mit reich eingewebten Mustern haben jedoch noch keine bewußt ästhetischen Funktionen sondern eher eine sozial differenzierende. Das am reichsten durchwebte Tuch ist auch das schönste, wie auch das am reichsten ausgestattete Bett. Damit will nicht gesagt sein, daß dabei keine Auslese von entsprechenden künstlerischen Formen vor sich geht, sei es durch Neubildung frischer, sei es durch Übernahme anderer Elemente. Dieser kollektive Prozeß der Formentwicklung

geht freilich nur langsam vor sich, da ihm, wie wir später sehen werden, ein traditionelles Dekorationsprinzip zu Grunde liegt.

Die dritte Ecke ist die Tisch- oder Kulturecke, im Norden durch reichlichen Ikonenschmuck, im Süden durch vereinzelte Heiligenbilder gekennzeichnet. In bezug auf die Entwicklung der Bauernstube in Deutschland wurde darauf hingewiesen, daß der Schritt zur Bildung einer Sitzecke mit Tisch, einen bedeutenden Schritt in der Entwicklungsgeschichte der Wohnkultur bedeutet⁸. Damit der Tisch seine repräsentative Funktion erhält, muß auch in der Gesellschaft eine Änderung, eine Differenzierung vor sich gegangen sein. Auch im rumänischen Bauernhaus kommen hohe Tische nur in einer entwickelten Wirtschaft vor. Sind es in der Nordmoldau die Ladentische größeren Ausmaßes oder in Transsilvanien die Schragentische, die in die Bankecke gestellt werden, so handelt es sich hier um Stuben mit einer ausgeprägten Einrichtungsform. Im südlichen Teil des Landes wird nur im vorigen Jahrhundert ein hoher Tisch eingestellt, zuerst ein gezimmerter Kastentisch, der an der Schmalwand unter dem Fenster seinen Platz hat, oder später, wie auch im Banat und teilweise in der Crişana ein vierfüßiger Holztisch zwischen die beiden parallel gestellten Betten. Diese Einrichtungsform zählen wir jedoch schon zur entwickelten Bauernstube, auf welche wir noch zurückkommen werden. Die Tischecke, als Platz von besonderer Bedeutung, wird auch dementsprechend ausgeschmückt. Einerseits sind es die Wandteppiche, die hinter den Bänken entlang laufen, und andererseits die Ziertücher, die um Ikonen und Teller gelegt sind und dem ganzen Raum ein festliches Gepräge geben. Hier werden wichtige Angelegenheiten besprochen und Entschlüsse gefaßt.

Die Zimmerecke mit der Eingangstüre ist wie schon erwähnt an Bedeutung gering. Hier steht der Tellerschrank und die Bank für Wassereimer. Manchmal ist über der

Türe auch eine Vorrichtung angebracht die die Molter hält.

Kennzeichnend für die einfache Bauernstube ist demnach das räumlich Differenzierende, die Aufteilung in Ecken mit verschiedenen Funktionen die dementsprechend ausgestattet sind. Die gesamte Zimmereinrichtung ist jedoch auf die Türe hin ausgerichtet und nicht auf einen zentralen Punkt. Bett und Sitzecke sind in diesem Fall auch eher repräsentativ als bequem. Das ursprüngliche Hausen um und – ortsweise – auf dem Herd und den Schlafbänken wird von einer Zurschaustellung abgelöst, die eine bestimmte ökonomische Grundlage voraussetzt, und dementsprechend auch eine bestimmte Lebenshaltung.

Die dritte Stufe, die der entwickelten Bauernstube, bedeutet noch einen Schritt weiter. Sie ist an die Existenz, und somit an die wirtschaftliche Möglichkeit des mehrräumigen Bauernhauses gebunden. Um die schon früher festgestellte Tendenz des Repräsentierens weiter führen zu können benötigt man noch einen Raum, in dem man wohnt und wirtschaftet, damit das vordere Zimmer als „Saubere Stube“ (*camera curată*) gehalten werden kann.

Was das Einrichtungssystem anbelangt so lassen sich zwei verschiedene Lösungen feststellen. Während z.B. in der Maramureş, in der Nordmoldau und in Transsilvanien, in Gebieten wo die Eckbank zu ausgeprägteren Formen führen konnte, diese auch im entwickelteren Stadium beibehalten wird, kommt es in den anderen Teilen des Landes zu einem symmetrischen Aufbau (Abb. I, 3). Wir nehmen an, daß dabei die Umstellung der Häuser mit der Schmalseite zur Straße hin eine Rolle gespielt hat, die die noch unausgeprägte Stubeneinrichtung gegen die Fenster der Straßenfront hin orientiert hat. Am ausgebautesten finden wir dieses System im Banat, aber auch nördlich vom Mureşfluß und vor allem Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts in Oltenien, Muntenien, in der Dobrudscha und in der Südmoldau.

Durch die Entfernung des Herdes wurde mehr Gelegenheit geboten den Raum auszuschnücken, da einerseits die Gefahr des Verräucherns nicht mehr besteht⁹, andererseits auch die vierte Wand der dekorativen Ausstattung freigegeben ist. Dieser Umstand, als auch das Verschwinden des mittleren Stützbalkens geben den Weg zu einer geschlossenen Ausstattung der Bauernstube frei. Dadurch, daß dem Raum die wirtschaftlichen Funktionen genommen wurden, vereinheitlicht sich auch die Ausschmückung und so erhält die Stube immer mehr einen dekorativen Charakter. In den Betten schlafen nur ab und zu Gäste, so daß der Aufbau je nach der Tradition des Gebietes, auch monatelang nicht gestört wird. Die zur Ausstattung nötige Elemente, vor allem Textilien, werden nicht mehr ausschließlich in der eigenen Wirtschaft hergestellt, sondern oft auch von besonders begabten und geübten Weberinnen des Dorfes gekauft. Manchmal verwendet man

handelt sich daher hier nicht mehr ausschließlich um die Zurschaustellung des eigenen Fleißes, sondern um die des Besitzes.

★

Wurde der Wandschmuck bisher nur kurz und mit Bezug auf die Ausstattung im allgemeinen erwähnt, so verdient er als Formelement eine besondere Beachtung. Um seine räumliche Wirkung zu erfassen, müssen wir jedoch von den dekorativen Flächen ausgehen, über die er sich erstreckt. Ihr Zusammenspiel erst macht die künstlerische Atmosphäre des Zimmers aus. In der rumänischen Bauernstube besteht er von Anfang an aus fast denselben Elementen, die im Laufe der Zeit reicher ausgestattet und in größeren Quantitäten verwendet werden. Es handelt sich um Gewebe, Holz, Keramik und Glas. Den Wandteppichen, die zuerst in der Breite eines Webstuhles die Wände bedeckten, wurde eine kälteschützende Rolle zugesprochen („scoarță“, die rumänische Benennung für

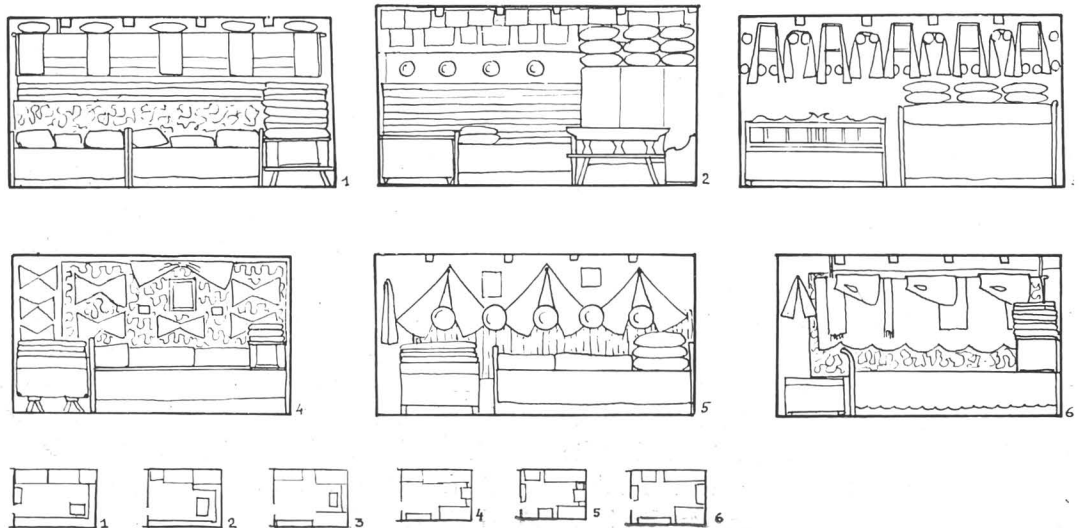


Abb. IV. — Die zur dekorativen Fläche gewordene Rückwand der Stube in den verschiedenen Gebieten des Landes: 1, Maramureș; 2, Mitteltranssilvanien; 3, Nordwesttranssilvanien; 4, Oltenien; 5, Muntenien; 6, Ostmoldau; Bemerkenswert ist, daß in dem Gebiet wo sich das „hohe“ Bett (2) zu einem Schaustück entwickelt hat, dieses auch in der dritten Phase beibehalten wird. Ebenso bleibt im Norden des Landes weiterhin die „Stange“ als dekoratives Element.

auch Teppiche, die in anderen Ortschaften erzeugt und auf dem Markt erworben wurden. Ebenso kommen Teller mit Rosenmuster aus Porzellan in den Umlauf. Es

dies Gewebe heißt zugleich auch Rinde)¹⁰. Sie sind in Streifen angeordnet und geben wohl den ursprünglichen Anlaß zur Aufteilung des Wandschmuckes in Register,

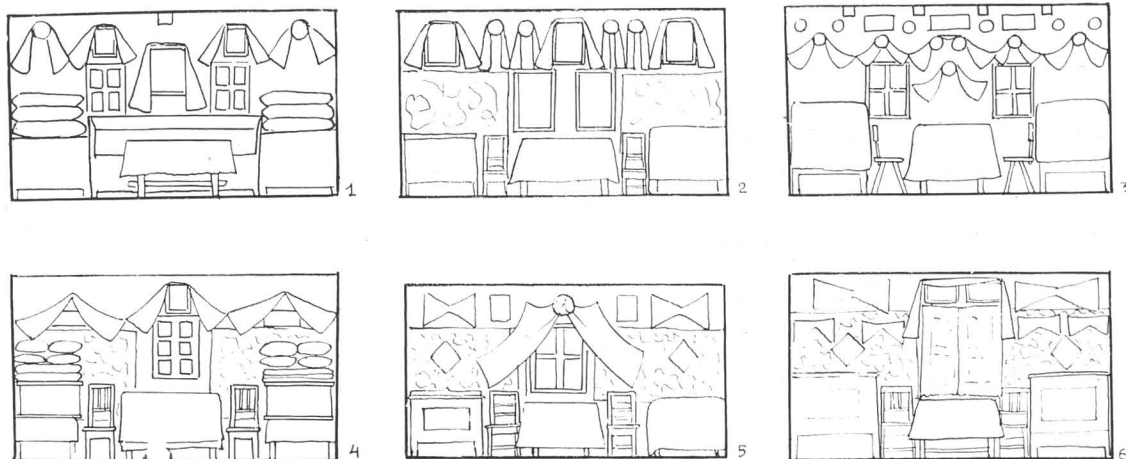


Abb. V. — Die Giebelwand und ihr Schmuck in: 1, Nordtranssilvanien; 2, der Maramureş; 3, Westtranssilvanien (Bihorgebiet); 4, der Moldau; 5, Muntenien; 6, Oltenien.

Ebenso in horizontalen Reihen sind die Ziertücher angeordnet. Nördlich und südlich der Südkarpaten und des Karpatenbogens werden wie die Teppichstreifen auch weiße in sich gestreifte Hand- oder Baumwollgewebe unter der Decke oder zwischen zwei Wollgewebe an die Wand befestigt. Ebenso gehört es zum ungeschriebenen Gesetz, nach dem die Stange behängt wird, daß Wollwebe und Leinwand ständig abgewechselt werden. Diese ergibt, hier wie dort, eine horizontale Streifung der ausgeschmückten Wände, ein System, das sich später gebietsweise auch auf die vierte Zimmerseite ausbreitet. In Transsilvanien wird diese Anordnung noch durch Krügelrahmen ergänzt, und ebenso werden die Ikonen im Norden von Rumänien in einer Reihe aufgestellt. So teilen Teppiche, Tücher, Keramik und Ikonen die Wände in kompakter und weniger kompakt ornamentierte Flächen, die man als Register bezeichnen kann. Nach der Art und Weise wie diese Streifen proportioniert sind, im Wechsel von Hell und Dunkel, farbig und weniger farbig, läßt sich ein Vergleich mit den Ornamenten der Ziertücher ziehen. Auch hier überwiegen in der Blütezeit dieser authentischen Bauernkunst strenge Linien und geometrische Formen. Die

Dekorationsweise ist außerdem durch die rhythmische Wiederholung von rechtwinkligen, leicht geschwungenen und teils auch runden Formen gekennzeichnet, die sich durch die einfache Formel A B A B ausdrücken lassen, wobei A und B meist kleine Gruppen von dekorativen Elementen bilden. Es ist interessant festzustellen wie verschiedene Einflüsse diesem kontinuierlichen Rhythmus unterworfen werden. So kann man z. B. bemerken, daß beim Ausschmücken mit Tellern, diese nicht wie es bei den Ungarn und Slovaken üblich ist, gruppenweise angeordnet werden, sondern daß immer versucht wird Ziertuch, Keramik und auch Ikonen abzuwechseln. Am ausgeprägtesten ist dies Stilbedürfnis in Transsilvanien zum Ausdruck gelangt, wo die Wände fast ganz mit dekorativen Stücken bedeckt sind, die zusammen mit den Möbeln (Sitzbänken und Wandschränken) ein fast vollkommen ausgefülltes dekoratives Feld ergeben. Freilich läßt sich diese reiche Ausstattung auf die große Rolle, die den Geweben in der Innenausstattung zukommt, zurückführen.

In den südlichen Teilen von Rumänien, wo sich, wie schon erwähnt, die Wohnkultur nur langsamer entwickeln konnte, wird diese strenge Phase schon in ihrem

Anfangsstadium überschritten. Zu einer Lockerung kommt es überall gleichzeitig, sowohl in der Musterung der Webe, als auch in ihrer Anordnung im Raum. Die gestreiften Tücher werden erst geradlinig, oder leicht gefächert angebracht, dann aber, vor allem in Nordmuntenien, wird der Faltenwurf immer ausladender, so daß z.B. in der Dobrudscha ein solches Ziertuch, mit Tiermustern geschmückt, die ganze Wand bedeckt. Ein ähnlicher Vorgang läßt sich auch im Westen des Landes

sächlich von Hauswebe. Zu besonders überladenen Formen kommt es in der Maramureş und auch in Oltenien und Muntenien wo oft auf Teppiche noch Ziertücher und Bilder aufgesteckt werden. Im Buzăutul trafen wir ein Haus an, bei dem nicht nur in das Stubeninnere sondern auch auf die Außenwand gegen die Vorlaube, Tücher in Doppelfächerform angebracht waren.

Photographien, Bilder und gestickte Wandsprüche spielen in der traditionellen

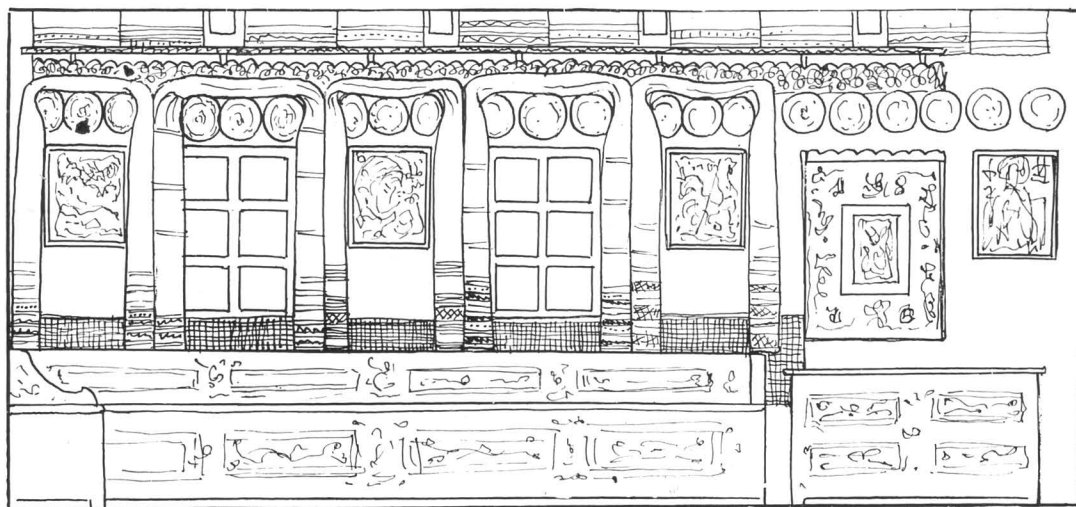


Abb. VI. — Geschmückte Vorderwand in einer Bauernstube in der „Țara Oltului“. Mitteltranssilvanien.

und zwar unter barockem Einfluß feststellen.

Außer der Entwicklung vom geometrisch Statischen, zum floral Dynamischen macht sich auch eine quantitative Steigerung der dekorativen Elemente bemerkbar. Durch diese Bereicherung erfolgt aber kaum eine stilistische Änderung. Einzelne dekorative Elemente werden, wie schon erwähnt, durch kleine Gruppen ersetzt, wobei der Rhythmus beibehalten wird, und sich die Dekoration über alle Wände ausbreitet¹¹. Die einzige Wandlung besteht in der Auflockerung der Formen, wobei immer mehr Bewegung in die ausgeschmückten Flächen kommt. Der Wunsch Fleiß und Wohlstand zu beweisen konkretisiert sich aber vor allem im unentwegten Hinzufügen haupt-

rumänischen Bauernstube keine große Rolle, obschon fast überall welche vorkommen. Die Kommunikationsmittel sind symbolische Zeichen die, zur Tradition geworden, von der Bevölkerung akzeptiert und weiter gegeben sind, althergebrachte Rhythmen, die nur schrittweise ausgebaut werden und bis heute überdauert haben. Wichtig sind aber auch die Farben, auf deren Entwicklung wir ein andermal zurückkommen werden.

So läßt sich zusammenfassend sowohl über die Einrichtung an sich, als auch über die Ausschmückung folgendes sagen: In der Bauernstube in ihrem Anfangsstadium haben beide rein Zweckfunktionen. Ihre Attribute werden durch symbolische und rituelle Handlungen bestimmt.

Die Elemente, die wir heute als dekorativ betrachten, sind einerseits durch technische Prozesse, andererseits aus magischen Formeln entstanden. Der wichtigste Faktor war wohl der, sich vor der Umwelt zu schützen.

Bei der zweiten Stufe der einfachen Bauernstube, ist der Zweck der Ausstattung nicht allein praktisch sondern auch dekorativ-funktionell. Dabei geht die magische Vorstellungswelt noch Hand in Hand mit dem Bewußtwerden einer sozialen Stellung. Die gesellschaftliche Differenzierung bewirkt die Aufteilung des Raumes und seine Ausschmückung. Dabei wird die Dekoration einerseits durch die innere Entwicklung der technischen Mittel, andererseits durch den Kontakt mit anderen Formen bestimmt, wobei Ästhetisches von Zweckdienlichem zwar noch undifferen-

ziert aber doch schon stilistisch konturiert erscheint. Der maßgebende Faktor konkretisiert sich in der Beweisgebung des Fleißes, in der Betonung der sozialen Stellung.

In der dritten Stufe übernehmen sowohl Einrichtungsgegenstände als auch der Wand-schmuck die Funktion des Repräsentierens. Dabei fällt ein fast rituelles Beibehalten der überkommenen Lebensformen auf. Bei der Dekoration handelt es sich um eine bewußt ästhetische Ausstattung, wobei fremde Einflüsse untergeordnet werden. Barockes Überhäufen kann als Zeichen dafür genommen werden, daß die traditionelle Bauernstube nicht mehr den heutigen Lebensformen entspricht. Parallel dazu hat sich übrigens auch eine moderne Ausstattung der Häuser der rumänischen Landbevölkerung entwickelt, die hier nicht in Betracht gezogen wurde.

¹ *Arta populară românească*, Bucureşti, 1969. Im Kapitel über die Bauernwohnung wird näher auf die Entwicklung der Stube in den verschiedenen Gebieten des Landes eingegangen.

² Torsten Gebhard, *Primitivmöbel*, in *Arbeit und Volksleben*. Deutscher Volkskundekongreß 1965 in Marburg, Göttingen, 1967, S. 198. Im Bezug auf dieses Problem heißt es: „Das mittelalterliche und selbst noch das nachmittelalterliche Bauernhaus vor dem 18. Jahrhundert war weiterhin volkskunst- und möbelarm“; und S. 205: „... daß die Volkskunst ein bestimmtes geistiges und wirtschaftliches, geschichtlich bedingtes Milieu zur Voraussetzung hat“.

³ Paul Petrescu, *Zur Forschung der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur*, in *RRHA*, VI, 1969, S. 141. In dem umfassenden Artikel stellt der Verfasser folgende Behauptung auf: „Allenfalls ist für die gute Stube mit dem Ende des 18. Jh. und dem Beginn des 19. Jh. zu rechnen, wobei die durch ihren Reichtum an Zimmerschmuck kennzeichnendsten etwa in die zweite Hälfte des 19. Jh. anzusetzen sind“. Zur selben Schlußfolgerung gelangt auch Georgeta Natafița Stoica in ihrer Doktordissertation *Organizarea interiorului locuinței țărănești românești*, Bucureşti, 1969.

⁴ Aus den archäologischen Funden z.B. der dakischen Siedlungen geht hervor, daß die Feuerstelle auch in der Mitte des Raumes war. Siehe D. Teodoru und Silvia Teodoru, *Săpăturile arheologice de la Hangu* (Moldau), in „*Materiale și cercetări arheologice*“, VII, S. 43, Bucureşti, 1961,

und G. Szekely, *Sondaje executate de Muzeul Regional din Sf. Gheorghe* (Sălașuri, raionul Tg. Mureș), in „*Materiale și cercetări arheologice*“, VIII, S. 325, Bucureşti, 1962.

⁵ Gunda Bela, *Raumaufteilung der ungarischen Bauernstube*, in *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, VIII, 1962.

⁶ *Ebda.*

⁷ Richard Weiss, *Häuser und Hauslandschaften der Schweiz*, Zürich, 1959, S. 151.

⁸ Fritz Krüger, *Il mobiliario popular en los países románicos*, Coimbra, 1963, zitiert S. 328: Br. Schier, *Hauslandschaften und Kulturbewegungen im östlichen Mitteleuropa*, Reichenburg, 1932, S. 354: „Der Einführung eines vollwertigen Ecktisches mußte jedoch eine gewaltige Steigerung der Kulturbedürfnisse des Bauern vorausgehen“, und S. 329: Meyer-Heisig, *Deutsche Volkskunde*, München, 1954, S. 13: „Der Tisch übernimmt die Brauchumsfunktion des Herdes“.

⁹ Richard Weiss, a.a.O., S. 136, sieht auch in der Schweiz denselben Entwicklungsvorgang: „Mit dem Verschwinden von Feuer, Rauch und Ruß wird die einst schwarze und fensterlose Küche nicht nur heller, sondern ihre Ausstattung wird auch reicher, sozusagen stubenähnlicher“.

¹⁰ Paul Petrescu und Paul H. Stahl, *Scoarțe românești*, Bucureşti, 1966.

¹¹ Roswith Capesius, *Modalități stilistice în decorul interiorului țărănesc din nordul Transilvaniei*, in *SCIA*, seria artă plastică, XVIII, 1971, 1.

Anmerkungen

L'ESPACE PLASTIQUE COMME HYPOTHÈSE SUR LES VISAGES DU MONDE

Andrei Pleșu

« L'homme vit et se meut dans ce qu'il voit,
mais il ne voit que ce qu'il songe ».

PAUL VALÉRY

Quand la conversation s'alanguit, elle glisse presque toujours, comme on le sait, sur la pluie et le beau temps. Les humoristes ont tiré tous les effets possibles de ce qu'une situation pareille présente d'artificiel. Dans les milieux censés supérieurs, on renonce à faire l'inventaire empirique des caprices du temps, en faveur de l'inventaire, pour ainsi dire plus savant, de ses drames: la brièveté de la vie, l'avidité de l'implacable Cronos, l'irréversible et insaisissable écoulement des jours. De toute façon, le temps est pour toute société qui se respecte un sujet courant. Ce qui est d'autant plus curieux, c'est que l'espace, tout en étant le pendant métaphysique habituel du temps, associé donc au temps par une pratique spéculative qui est devenue expression courante, l'espace, disons-nous, n'entre pas dans le cercle des thèmes courants de conversation. Pourquoi, en effet, parle-t-on avec une telle aisance de l'imperceptible fuite des ans et jamais de ce qui parvient directement à nos sens, quand on regarde par la fenêtre? Pourquoi s'occupe-t-on si fréquemment de ce qui est inlassable *mouvement* et si rarement de ce qui est *étendue* statique. Une première réponse viendrait de la constatation que l'espace, à la différence du temps, est pour nous une réalité plus ou moins indifférente. La réversibilité est toujours possible dans l'espace, mais non pas dans le temps. L'espace nous entoure sans nous marquer visiblement. Le temps est infiniment plus agressif. Nous sommes, en fait, sa matière première, son lieu de passage. Bref, nous avons sur l'espace une autorité que le temps nous refuse. On peut modeler l'espace, tandis que le temps nous modèle. En exagérant un peu, on pourrait conclure que nous sommes les instruments par lesquels le temps modèle l'espace.

Avec la rigueur qu'on lui connaît, Kant met les choses au clair dans ce domaine aussi: « On ne peut percevoir extérieurement le temps, de même qu'on ne peut percevoir l'espace comme une chose existant en nous »¹. Réellement, le temps

nous implique. Mais non pas l'espace, même si on est expliqué par lui (voir les nombreuses tentatives de cette sorte initiées par la morphologie de la culture).

L'espace, en tant que catégorie, suppose, évidemment, une abstraction plus accentuée que celle du temps, bien qu'il soit, paradoxalement, plus attaché à la matière. On *pense* l'espace, plus qu'on ne le perçoit, de même qu'on *sent* le temps, plutôt qu'on ne le pense.

Si c'est ainsi que les choses se passent, si l'espace nous frappe de façon moins implacable que le temps, alors pourquoi un Gabriel Marcel peut-il parler de ce qu'il y a d'aussi catégoriquement implacable dans l'espace². Le point qui sépare la vie et la mort — dit-il — se traduit avant tout par l'espace: « Le mort c'est celui qui n'est même plus autre part, qui n'est plus nulle part ». Le mort est donc une absence, un « sans place », que seule la mémoire peut encore actualiser. La mort c'est une séparation spatiale du monde. Il en découle, nous le dit Gabriel Marcel ailleurs, qu'« un individu n'est pas distinct de sa place, il est cette place même ». Pour vérifier la justesse de telles assertions, on se rappellera un vers de l'*Iliade*, qui consigne, avec un troublant laconisme, la mort d'un soldat quelconque: « Mais lui, Cebriones, en occupant un grand espace,

gisait dans la poussière, en oubliant à jamais et ses chevaux et ses chars ». Si ce vers s'impose à notre sensibilité, cela est dû, croyons-nous, à l'impression choquante, de quelque chose de définitif, produite par les mots « en occupant un grand espace ». Il confère à l'accident la massivité du destin. Le drame du trépas, on le comprend maintenant, n'est pas de n'être plus localisable, mais au contraire, d'être irréversiblement localisé. Mourir ne veut pas dire sortir de l'espace, mais ne pouvoir plus se *déplacer* dans l'espace. Par opposition, être vivant c'est pouvoir voyager à son aise, ne pas être contraint à l'immobilité d'un endroit déterminé. D'ailleurs, il n'y a pas d'espace plus implacable qu'un tombeau. A notre avis ce n'est donc pas l'espace en soi qui est vital. Il est vrai qu'on ne saurait exister en dehors de l'espace, mais il est vrai aussi qu'on ne saurait faire d'un postulat logique (il faut être spatialisé pour vivre) une raison d'être suffisante (il *suffit* d'être spatialisé pour vivre). Ce qui donne à l'espace un sens vital c'est le *mouvement*, dont il est simplement le théâtre d'action. Mais mouvement veut dire *temps*. Voilà donc que c'est le temps qui vivifie l'espace, et voilà pourquoi c'est du temps qu'on parle, quand la conversation s'alanguit...

Pour mettre fin à ce premier développement, on peut définir l'espace par le *type de mouvement qu'il rend possible*. L'espace en soi est pure virtualité, scène probable d'une évolution, système de référence de n'importe quel fait. Kant l'appelle « condition de la possibilité des phénomènes »³. Appliquée au problème de l'espace, affirme Liliane Brion-Guerry, la théorie de la relativité peut être énoncée comme suit: « L'espace, la forme, les dimensions des corps dépendent de leur état de *mouvement* relatif ou du système de référence dont ils font partie »⁴. Par conséquent, à notre avis, l'espace est moins une intuition visuelle ou tactile (selon Brunshvicg) qu'une intuition *motrice*.

Ressenti comme extériorité absolue et conçu comme réalité *globale* à l'intérieur de laquelle s'inscrit tout acte humain, l'espace tend à s'identifier au *monde* et la méditation de quelqu'un, d'un artiste par exemple, sur l'espace devient insensiblement une méditation sur le monde. René Berger le dit aussi: « ... toute expression plastique de l'espace se relie dans notre conscience à une certaine conception du monde »⁵. Mais, en matière d'art, méditer c'est, plus que dans d'autres domaines, *supposer*. Et la supposition d'un artiste sur le monde peut voiler une texture fort complexe d'observations, de souvenirs, d'impressions, d'expériences personnelles et d'interprétations des mythes collectifs. Le tempérament de chacun ainsi que les forces de l'inconscient entrent aussi en jeu. La pensée artistique est pensée *vécue*, et non construction systématique, objective. On devra s'attendre donc à ce que les suppositions des artistes visant l'espace aient aussi le coloris des choses vécues. Pratiquement, cela veut dire qu'elles ne naissent pas à la suite d'une *analyse*, mais par *sympathie* avec l'objet, non pas par déduction, mais par intuition, jamais en classifiant certaines *informations*, mais toujours en fructifiant une *expérience*. C'est dans ce sens qu'il faut prendre l'affirmation de Georges Matoré: « L'espace n'est pas seulement perceptif, sensori-moteur ou représentatif, il est vécu »⁶.

Mais « vécu » ne veut pas dire, quand il s'agit de création artistique, « non contrôlé ». Les hypothèses sur les formes de l'espace restent étroitement liées à la zone du conscient. Leur matérialisation plastique suppose une lucide activité constructive, qui ne saurait être que la conséquence d'une mûre connaissance de l'univers. Voilà pourquoi les dessins des enfants ne contiennent pas des indications d'une conception spatiale unifiée⁷. On pourrait dire la même chose des adultes primitifs⁸. L'existence ne pouvant pas se dispenser d'être spatiale, il s'ensuit le besoin d'un organe qui dirige rationnellement le corps,

dans l'infini des étendues de l'espace. Avant d'être espace « vécu », l'espace prend forme en tant que *mental*. « Nous avons dit que l'espace est existentiel; nous aurions pu dire aussi bien que l'existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un « dehors », au point que l'on peut parler d'un espace mental »⁹.

En déclarant que le processus de formation des conceptions sur l'espace est une activité principalement *consciente*, on s'approche, quelque peu, des théories des philosophes de la culture tels Spengler, Frobenius, Riegl ou Worringer. En résumant leur doctrine, Lucian Blaga déclare: « La théorie morphologique situe le sentiment de l'espace, ou l'intuition variable de l'espace, dans le domaine de la conscience »¹⁰. Seulement, pour les philosophes mentionnés, l'espace n'est pas tant le produit *construit* d'une culture, que le *prototype*, le modèle absolu de toutes ses créations. Il est vrai que Spengler veut se différencier de Kant, en opposant au caractère *a priori* et, par conséquent, constant de l'intuition de l'espace, un caractère variable et, par conséquent, créateur. « Variable », mais seulement d'une culture à l'autre. Ainsi, une fois créé, un certain type d'espace devient spontanément un « *a priori* » de la culture qu'il symbolise. Spengler n'est pas si éloigné de Kant, comme il l'a pu croire. La conscience est créatrice de vision au moment nébuleux des commencements et, puis, la culture apparaît comme *émanation* de la vision créée par la conscience, une fois pour toutes (au sein du même système). Autrement parlé, la culture n'est qu'un reflet d'une vision archétypale que « la sensibilité consciente » a préalablement créée. Par contre, nous allons soutenir que c'est la culture qui est créatrice de vision. Pour les représentants de la théorie morphologique, le symbole spatial *détermine* nécessairement une certaine forme de culture. Pour nous, la culture est celle qui détermine et consacre un certain symbole spa-

tial. Ce symbole n'est pas *donné* mais *construit*, étape par étape, par des tâtonnements successifs, destinés à fournir finalement l'expression intégrale de ce qu'une culture veut être. Les diverses époques ne *transportent* pas leur profil dans les différentes créations culturelles, mais c'est par celles-ci qu'elles *découvrent* leur propre profil. La culture est l'ensemble d'œuvres par lequel une époque prend conscience d'elle-même. Ainsi, elle n'est pas reflet d'un symbole, mais *créatrice de symboles*. Evidemment, on ne saurait créer quelque chose de rien; il y a des prémisses qui donnent aux recherches d'une culture une orientation déterminée. Mais c'est la culture qui, finalement, *décide* quant à la formule unique de fonctionnement de ces prémisses. L'art sera donc non pas l'*illustration* d'un symbole spatial originel, mais le cheminement de l'esprit vers la *formation* et la célébration d'un symbole spatial typique. La culture occidentale, dit Spengler, se trouve sous le signe de « l'infini tridimensionnel ». Le Moyen Age occidental s'élève pour le réfuter. L'infini tridimensionnel est un symbole que la Renaissance a consacré, mais auquel le Moyen Age — qui n'est pas moins représentatif pour la culture de l'Occident — n'accorde pas une grande importance et auquel la civilisation moderne a apporté de sérieux amendements. D'où l'on voit qu'aucun symbole ne s'impose sans le crédit d'un certain style culturel.

Quant à nous, nous ne cherchons aucunement de symboles. En définitive, ce n'est pas de l'espace en général que nous nous sommes proposé de discuter, mais de l'espace plastique, plus palpable et moins ouvert aux spéculations. Il est évident qu'en tant qu'espace créé, l'espace plastique a pour appui une plus ou moins grande dose de *préméditation*, de « *cérébralité* ». Il n'est, donc, ni réaction sentimentale envers le monde, ni reflet d'un prototype, ni, comme le dit, d'ailleurs admirablement, Blaga, « expression d'un appétit primaire de l'esprit pour un cadre »¹¹. L'espace plas-

tique est une manière de présumer le monde.

Il est à souligner que l'activité cérébrale invoquée plus haut n'est pas l'activité cérébrale analytique de ceux qui résolvent des problèmes, mais plutôt, l'activité soumise à une moindre contrainte de ceux qui imaginent des problèmes. En définitive, présumer c'est imaginer. Mais l'imagination n'est pas moins une fonction du réel. Le « ce qu'il songe » de la phrase de Valéry prise pour motto doit être considéré attentivement; parce qu'on ne rêve pas ce qu'on veut, mais ce que le monde où l'on vit permet de rêver. Chaque époque se trouve sous le signe non pas d'un « sentiment cosmique » mais, dirait-on, sous celui d'un *mythe cosmique*. L'artiste ne fait qu'*imaginer l'expression spatiale la plus adéquate à ce mythe-là*. Pratiquement, il traduit le mythe par des termes spatiaux. En étudiant donc les diverses variantes de l'organisation de l'espace depuis le Moyen Age jusqu'à présent, on pourrait espérer d'inverser le sens de la traduction, c'est-à-dire de reconstituer les mythes des époques successives en partant des types d'espace dans lesquels elles se sont reconnues. Avant de passer à une telle entreprise, il faut élucider encore deux aspects:

1. En limitant les problèmes généraux de l'espace au problème de l'espace plastique nous ne limiterons pas par la suite ce dernier problème aux problèmes concernant la suggestion de la troisième dimension. Beaucoup d'auteurs (parmi lesquels Liliane Brion-Guerry) discernent dans les divers styles artistiques des solutions différentes de la même question: la réduction de ce qui est tridimensionnel à ce qui est bidimensionnel. On parle ainsi de la « perspective symbolique » du Moyen Age, de la « perspective rationnelle » de la Renaissance, de la « perspective sentimentale » du Baroque, de la « perspective mystique » des Chinois. Toutes celles-ci ne sont qu'« essais d'évocation de la troisième dimension »¹². Or, on ne saurait dire que toutes les époques mentionnées ont eu les ambi-

tions illusionnistes qu'on leur a attribuées. S'il y a toujours eu des moyens différents d'exprimer la profondeur, le problème lui-même n'a particulièrement préoccupé que la Renaissance. La perception de l'espace est très nuancée d'une époque à l'autre, ainsi que d'un âge à l'autre. Piaget¹³ a établi que la vision perspective de l'univers se rattache à une étape avancée de l'évolution humaine, étape précédée par celle de la vision projective (correspondant au Moyen Age) et topologique (correspondant aux arts primitifs).

2. Si cela est vrai, comment pourrait-on étudier comparativement les diverses solutions spatiales? Quel sera le critère de nos comparaisons? Georges Matoré paraît avoir raison quand il affirme que l'étude diachronique des problèmes de l'espace est arbitraire¹⁴, étant donné que chaque époque définit autrement le concept même de l'espace. On peut répondre que, aussi différentes que soient les manières de comprendre l'espace, quelque chose demeure invariable: l'habitude des hommes de prendre l'espace pour le réceptacle optimal de leur expérience du monde. D'ailleurs Georges Matoré lui-même se contredit. A une page de distance de l'opinion sus-mentionnée, il présente comme fondée une très suggestive comparaison faite par Julien Gracq (« Un beau ténébreux ») entre la vision dantesque de l'enfer (des cercles qui baissent en se rétrécissant), et celle de Hugo (des spirales qui baissent en s'élargissant). Cela pourrait prouver que, pendant que pour Hugo le centre de l'univers (équivalent au sommet du cône d'où partent les spirales descendantes de l'enfer) est l'homme, chez Dante c'est Satan, pendant de Dieu, qui joue le rôle de pôle de l'univers. Si cette comparaison est valable (et elle l'est pour Matoré) alors nous pouvons nous permettre, nous aussi, d'aborder diachroniquement le problème de l'espace.



Pour les gens du Moyen Age seules les choses qu'on ne peut pas peindre sont

importantes. Si, néanmoins, on ne renonce pas à la peinture, cela est dû justement à sa vocation pour le silence. Elle représente « ce qu'on ne voit pas » par « ce qui ne parle pas ». Les formes de l'art médiéval restent pour nous une manière de démontrer en quelle mesure l'essentiel ne peut être défini qu'en échappant à toute définition. On dirait qu'elles s'offrent à nous pour nous convaincre de leur propre insignifiance. On ne peut *représenter* que la matérialité d'un être, c'est-à-dire ce qu'il a de dérisoire. Le reste doit être restitué au silence ou, tout au plus, *évoqué* par des symboles inévitablement appauvrissants. On se trouve devant des œuvres destinées plutôt à l'esprit qu'à l'œil; d'autre part, leur réussite stylistique prouve, paradoxalement, en quelle mesure le regard, si impur soit-il, accède à la spiritualité la plus haute ou en quelle mesure l'esprit, aussi diaphane soit-il, a toujours quelque chose à communiquer au regard. Ce qui est réellement beau peut trouver sa plénitude même dans une sensation dépourvue de la caution de la ressemblance. La célèbre formule de John Locke apparaît à l'homme du Moyen Âge renversée: rien n'est dans les sens, sans avoir été d'abord dans l'intellect.

Le scepticisme à l'égard de ce qui est palpable se traduit spontanément, dans le processus de la représentation, par une réserve accentuée à l'égard du volume. Et si les corps disparaissent, le récipient qui les rend possibles — l'espace tridimensionnel — disparaît aussi. La profondeur — disait Plotin — est matière. Le volume une fois devenu surface, astreint l'espace à devenir plan. Il n'y a plus des proximités et des lointains, mais seulement des registres supérieurs et des registres inférieurs, des hauteurs célestes et des profondeurs souterraines. Une forme pour laquelle l'espace devient pellicule, exprime une vision pour laquelle le monde visible devient apparence. Réel est un autre monde, le monde de l'esprit, fondamentalement non spatial. Le seul mouvement possible

dans un monde pareil reste le mouvement vertical. Il n'y a pas pour celui qui l'habite des *distances physiques*, mais des *distinctions morales*. Pour cette époque si riche en pèlerinages il n'y a pas de distances. Le voyage n'est pas ressenti comme un avancement dans l'espace, mais comme l'unification de deux positions spirituelles: on part d'une cathédrale vers l'autre, c'est-à-dire on opère un transfert mental. De toute façon, on ne part jamais pour flâner, mais pour remplir une mission. Si bien qu'on peut supposer qu'au Moyen Âge on voyageait toujours en portant avec soi l'univers auquel on croyait et *par rapport auquel on se tenait perpétuellement immobile, comme dans un véhicule*. Mais un monde sans distances s'affirme, en fin de compte, comme un monde *sans nuances*. Le bien et le vrai ne sont pas efficients que tant qu'ils sont dogmatiques. Toute transition a l'air d'une équivoque, toute transaction implique un compromis. La spiritualité médiévale — de type catholique surtout — nous donne une leçon sur la nécessité de *l'intolérance*. Les valeurs sont absolues, ou elles ne sont pas des valeurs; de même, les options sont intégrales, ou elles sont des égarements. Et pour être au niveau de celles-ci, les couleurs elles-mêmes n'ont pas le droit d'hésiter. On ne leur permet pas de balancer entre « foncé » et « clair ». Elles peuvent seulement se joindre l'une à l'autre pour produire ce « contraste de la couleur en soi » dont parle Itten. Tout se réalise dans une lumière d'une égale clarté, une lumière qui, ne pouvant pas évoluer en profondeur, ne saurait évoluer non plus comme tonalité. Il est naturel qu'il en soit ainsi à une époque où « Deus est lux ». La divinité ne connaît pas de degrés. Elle peut se présenter sous des visages différents, mais non pas à des intensités différentes. Par conséquent, si étonnant que cela puisse paraître, le monde médiéval se constituera en ignorant le sens de la pénombre. Et dans un monde dépourvu de pénombre, le sentiment spécifique du

mystère ne saurait naître. Le mystère naît là où ni un « oui » ni un « non » ne sont probants. C'est le territoire du doute, de la crise d'option. Le mystère n'est pas obscurité absolue, mais clair-obscur. Or, au Moyen Age ce qui se voit n'est pas significatif, mais ce qui ne se voit pas est catégorique. Le catégorique de l'existence de Dieu va jusqu'à la dissolution de son mystère. Ce qui existe en toute évidence perd la magie de « l'abscons ». Saturé d'autorité divine, de même que la surface peinte est saturée de signes, le monde médiéval ne laisse pas de place à l'esprit pour le doute. Le doute sera possible, on le verra, seulement à l'instant de la récupération du vide et la récupération du vide sera la suite d'une recherche rationnelle du cosmos. Mais pour l'instant le vide n'existe pas. Pour les astronomes du Moyen Age¹⁵ les planètes et le soleil tournent autour de la terre suivant des orbites concentriques; ainsi donc, la distance maximale de l'orbite de chaque planète correspond à la distance minimale de l'autre. Ainsi tout intervalle est pratiquement impossible. Quant à l'inexistence de la pénombre voici les observations de Johan Huizinga¹⁶: « Lorsque le monde était de cinq siècles plus jeune, tous les événements de la vie avaient des formes extérieures tracées avec plus de précision qu'à présent. Entre la souffrance et la joie, entre le bonheur et le malheur la distance semblait plus grande qu'elle ne nous semble maintenant. Tout ce qui se passait dans la vie de l'homme était immédiat et absolu, de la manière dont la joie et la souffrance se produisent encore aujourd'hui dans l'esprit des enfants. Chaque événement de la vie, chaque fait, prenait des formes définies et expressives, était élevé à un style de vie rigide, figé /.../ La maladie contrastait plus violemment avec l'état de bonne santé /.../ De même que le contraste entre l'été et l'hiver était plus fort que de nos jours, de même l'était celui entre la lumière et les ténèbres, entre le silence et le bruit ».

Dans un monde si rigoureusement compartimenté (les formes corporelles — disait Aristote, que le Moyen Age a tant vénéré — « sont les éléments juxtaposés d'un récipient limité »), dans un monde où les contours ont une évidence plastique si tranchante, le risque des bigarrures se fait ressentir de plus en plus intensément¹⁷. Les contrastes trop sévères, l'absence des zones souples de transition entre les formes et les couleurs mènent inévitablement au spectacle polychrome d'un conglomerat très irrégulier. Les hommes et les choses ne fusionnent pas, comme on pourrait le croire, dans l'unité enveloppante de l'esprit absolu, mais s'alignent, sans modifier leurs limites, sous sa maîtrise. Dieu ne dissout pas les formes dans l'homogénéité de son être, mais les mobilise seulement, tout en les laissant intègres. Elles se juxtaposent sans s'imbriquer. Et il est vraiment étonnant de constater combien heureusement vont de pair, au Moyen Age, l'autorité intransigeante du dogme et la diversité extrême des croyants. De même, il est étonnant de constater avec quelle violence éclate la vie, dans un monde si dense spirituellement. Tout est marqué par une force accablante, qui confère à chaque détail une finalité précise et, par conséquent, une vie à part. Nous allons voir la tournure que prendront les choses pendant la Renaissance.

Il n'est plus besoin de mentionner que toutes les observations ci-incluses ont pour point de départ l'identification d'une certaine formule d'organisation spatiale. Pour le lecteur sceptique, le fait de rapporter chacune de nos propositions à l'idée d'« espace sans lointains » pourrait être un exercice utile.

Cherchons les conséquences que la découverte des lointains a pu avoir pour la mentalité de la Renaissance. On assiste à un phénomène de téméraire *dilatation* de l'espace. Le monde s'élargit vers des horizons insoupçonnés. Jusqu'ici, les yeux se fermaient pour parcourir l'intervalle

séparant les objets. Maintenant, ils restent ouverts et découvrent les distances comme des entités positives. Ce qui est entre les formes corporelles existe aussi. L'espace tridimensionnel existe. Le monde vu, fait des volumes des corps et du grand volume qui les comprend, existe réellement. On ne part plus de l'intellect, mais des sens. D'autre part, Dieu n'est pas tout ce qu'on ne voit pas. Au Moyen Age il n'y avait que le binôme « ce qu'on connaît — ce qu'on ne connaît pas ». La Renaissance institue une triade tout à fait spécifique: outre ce qu'on connaît et ce qu'on ne connaît pas, il y a aussi ce qu'on ne connaît pas encore, mais qui, en soi, peut être connu. Considérer les intervalles existant entre les choses, considérer le vide, c'est considérer les virtualités encore non actualisées de la connaissance. Car le vide n'est pas entièrement inhabité. Léonard de Vinci raconte, quelque part, qu'à l'époque de son enfance il a découvert l'entrée d'un antre. Au seuil même de cet antre une double tension le saisit: d'un côté la crainte du vide inconnu qui s'ouvrait devant lui, d'un autre côté une irrésistible curiosité. Ce sont là en effet les habitants du vide: une crainte naturelle de l'imprévisible et un intense besoin de connaître, pour prévoir. Il est étrange de constater comment cette époque sans cesse louée pour son rationalisme a eu, plus que le Moyen Age, la conscience du mystère. C'est alors que naquit le fameux clair-obscur¹⁸, attestant la liberté que la couleur avait récemment conquise de se modifier selon la distance des formes par rapport aux yeux et selon l'intensité et la direction de la lumière. Car — et voilà quelque chose de nouveau — on permet maintenant à la lumière d'avoir des degrés d'intensité différents. Elle ne s'identifie plus avec la divinité, puisque, de constante qu'elle était, elle est devenue variable. Si l'on veut la considérer attribut ou symbole, qu'on ne la rapporte plus à une autorité mystique mais à une autorité

rationnelle. « Dieu était lumière » au Moyen Age. A présent c'est l'humanité qui est lumière. On dirait qu'une telle idée discrédite orgueilleusement la personne divine. En réalité, en pensant la lumière autrement que l'homme du Moyen Age, c'est l'humanité elle-même que l'homme de la Renaissance pense autrement. Quand Witelo, et par lui le Moyen Age, disait « prima substantiarum est lux » et « Deus est lux » il entendait dire que, pareil à la lumière, Dieu était inaltérable dans sa splendeur. Lorsque la Renaissance fait passer à l'humanité l'attribut de la lumière, elle n'affirme pas par cela que nous sommes de l'envergure de Dieu, mais que, semblable à la lumière, l'humanité est une fonction variable. La lumière divine réduisait à l'unité la diversité du monde, sa projection ayant lieu exclusivement sur ses parties constantes. La lumière de la raison humaine n'éclaire pas tant les permanences du monde, que ses disssemblances. Elle est fondamentalement dissociative. Le Moyen Age croyait avec plus de ténacité au *fonds commun* des masses hétérogènes d'hommes. Les apparences seules étaient hétérogènes. La Renaissance prête plus d'attention à l'exception individuelle. Ce n'est plus la somme des apparences qui est très diverse, mais plutôt celle des structures intimes de chacun de nous. Les gens du Moyen Age croyaient que nous sommes d'aspect divers, mais que ce qui est essentiel en nous est constant en Dieu. La Renaissance incline à croire, par contre, que nous sommes d'aspect ressemblant, mais que ce qui est essentiel en nous est irrépérable, unique, d'un individu à l'autre. Mais alors qui ou quoi est constant? La Nature. Une nature non plus « naturata » mais « naturans ». La nature, à la différence de Dieu, n'a pas une constance monotone, mais rythmique, dynamique, dialectique — dirait Hegel. Elle n'est pas constante de façon *linéaire*, mais constante par cycles. Autrement parlé, ce qui est constant en elle c'est l'*alternance*, cette même alternance qui définit aussi l'espace

de la Renaissance: espaces pleins et vides, lumière et ombre, action et repos. Tous ces éléments, séparés d'une manière tranchante par la raison, se retrouvent réunis dans la nature. Dans un espace cadencé comme celui-ci, les intervalles entre les éléments alternants sont aussi importants que les éléments eux-mêmes. Pierre Francastel cite dans *Peinture et société* un livre d'Edward F. Lowinsky se rapportant à la liaison qu'il y a entre l'espace physique et l'espace musical de la Renaissance. De même que les astronomes de la Renaissance — affirme Lowinsky — ont découvert les espaces vides de l'univers, de même ses musiciens ont fructifié les espaces entre les notes connues de la gamme en ajoutant les demi-tons ¹⁹.

En prêtant plus d'attention aux intervalles qui existent entre les choses, on crée en même temps les prémisses de la consolidation des distinctions entre les divers types d'intervalles. Les affinités existants entre les objets, leurs relations sont plus importantes que les objets eux-mêmes. Ce qui compte ce n'est pas ce *qu'on est*, comme au Moyen Age, mais où l'on est, la position qu'on occupe dans le milieu où l'on est toléré. La *personne* humaine n'est notable que si elle devient la *personnification* d'une institution, la matérialisation d'une situation notable.

Mais une époque où les distances deviennent particulièrement sensibles est une époque où le mouvement devient inévitable. On ne peut pas rester longtemps sous la protection stable d'une position donnée. On évolue, on s'élève à une position plus avancée, ou bien on descend vers une autre, inférieure. On ne conçoit plus le monde comme un système immuable, dominé par le rapport de *simultanéité*, mais comme un *phénomène* où seuls les faits de *succession* sont importants. La succession est par définition la zone de l'irréversible et c'est au cours de la Renaissance que se manifestent pour la première fois comme spécifiques les deux manières d'accueillir l'irréversible: le *titanisme*,

essayant de renverser le sens de l'universel écoulement, ou du moins, de l'attarder, et la *mélancolie*, qui fait de la résignation et de la mémoire le style et, respectivement, la substance de la vie.

À l'époque de la Renaissance — observe très bien Rudolf Arnheim — « being is redefined as a process of happening » ²⁰. On peut dire qu'on est, traduirions-nous avec une certaine liberté, quand il vous arrive quelque chose. Cette consécration de l'« arrivé » (et en large mesure du hasard), cet engouement pour l'événement, pour l'action, pousse l'homme de la Renaissance à considérer le monde comme un spectacle. C'est alors que se développe — confirme Pierre Francastel — l'idée de l'homme en tant qu'« acteur efficace sur la scène du monde » ²¹. Il n'est pas toujours acteur, préciserions-nous, mais, souvent, un spectateur quelque peu détaché; un spectateur élu en même temps, car les rigueurs de la perspective obligent à un certain choix du point de vue. Pour la Renaissance « l'espace est une étendue limitée dans laquelle les objets se mettent docilement en ordre, sous le regard d'un spectateur élu, immobile et serein, à l'égal de celui des dieux » ²². Pourquoi étendue « limitée »? Les lignes de la perspective ne s'achèment-elles pas vers l'infini? Pour répondre à cette question on se heurte à la plus spectaculaire antinomie de la Renaissance: dans les toiles de cette époque glorieuse l'infini se trouve effectivement localisé, c'est-à-dire limité dans son infinité. « L'infinité apparaît au centre de l'espace tangible » ²³. En nous situant dans l'atmosphère du Moyen Age et en adoptant, pour un instant, son langage, nous dirons que la Renaissance pêche par manque d'humilité. Elle pressent l'infinité du cosmos et croit ainsi avoir découvert sa fin. Son hardiesse, à laquelle toute l'époque moderne emprunte son courage, est d'un héroïsme qui nous flatte, mais qui, en même temps, nous expose à une dangereuse désorientation. Pourtant, quelque chose du destin de la condition humaine se trouve inscrit dans cette expé-

rience même de la Renaissance, à savoir que dans tout progrès de la connaissance se trouve sous-jacente, comme une troublante contrepartie, la vacuité d'un abîme. Le tragique de l'intelligence (qui selon Charles Lalo définit le sublime) se révèle à l'époque de la Renaissance plus prenante que jamais. Grâce à cela, la Renaissance est à même de nous enseigner quelque chose — d'une façon négative — sur la sagesse. La sagesse ne se résume nullement au plaisir de connaître. On n'y accède point par un inlassable effort de déchiffrer l'univers. La sagesse suppose nécessairement la conjugaison de cette passion de la connaissance avec la joie solennelle de l'insondable. La sagesse n'est donc pas connaissance tout simplement, mais connaissance intermittente, qui laisse de la place à la détente, au vide. Et non pas au vide en tant que résidence de la curiosité (toujours redoublée par la crainte) mais en tant qu'ambiance du repos. La sagesse est, somme toute, le goût du « de temps en temps », c'est-à-dire un culte pour l'intermittence : non seulement de l'intermittence de la connaissance, mais aussi de l'intermittence du bonheur. La Renaissance n'est pas l'époque de la sagesse, peut-être parce qu'elle est, par son esprit, trop occidentale. En fait de sagesse, l'Orient l'emporte. Depuis la Renaissance (et nous avons en vue surtout l'époque contemporaine) jamais les instants d'élan positiviste, scientifique, n'ont coïncidé avec les moments de sagesse. Et cette discordance pourrait passer pour un avertissement.

Plus riche en nuances que le Moyen Age, la Renaissance est moins unitaire que celui-ci. Il n'est pas sans signification de constater avec Arnheim²⁴ que la trame spatiale de la plupart des peintures de la Renaissance se trouve en état de tension à cause du conflit dramatique qui oppose le centre d'intérêt de la scène représentée, au centre géométrique de la toile et au centre d'irradiation des lignes de fuite engendrées par la perspective, ressenti par l'homme de la Renaissance comme le

centre du monde, comme sa source. Les trois ne coïncident que rarement, ce qui donne à la surface peinte une tension toute particulière, un dynamisme tumultueux (Arnheim cite en exemple une des représentations de la Cène appartenant au Tintoret). On pourrait donc dire que l'harmonie à laquelle peut accéder la Renaissance consiste toujours à équilibrer des forces contraires; elle est une « *coincidentia oppositorum* ». Elle ne se déclenche pas, comme au Moyen Age, à la suite d'une option unilatérale, dogmatique, sans retour, mais parce qu'elle maintient en équilibre (un précaire équilibre, il est vrai) nos plus divers penchants. L'harmonie de la Renaissance est, pour cela, plus complexe et plus humaine. Elle n'exclut rien de ce qui nous trouble; elle essaie seulement de contrôler les complications intimes de notre nature afin d'éviter les hypertrophies malsaines. L'éthique de la Renaissance est plus tolérante, mais plus exposée au renversement que celle du Moyen Age. Lorsque les lois de la raison, de l'affect et de la religion n'ont pas le même foyer (voir la trinité du centre d'un tableau de la Renaissance), les attitudes les plus contradictoires peuvent paraître justifiées. « Tout devient possible dans un pareil monde » — dirait Dostoevsky.

Nous devons mentionner, pour conclure, une autre antinomie propre à la Renaissance. Cette fois encore, Arnheim lui trouve une heureuse formulation : « The puzzle of perspective representation is that it makes things look right by doing them wrong ». En effet, la fameuse tendance des parallèles à se rencontrer ou le procédé du raccourci ne font que brusquer la réalité. Les parallèles ne se rencontrent jamais et un rectangle dessiné comme un losange n'est que l'illusion d'un rectangle. Il faut donc déformer pour créer le vraisemblable. La vérité (ou l'impression de la vérité) se transmet nécessairement par distorsion. Cette implication du type de représentation de la Renaissance pourrait faire, à elle seule, l'objet d'un ou de plusieurs ouvrages.

Toute une esthétique et une métaphysique peuvent se fonder sur elle. Si c'est ici le lieu, ce n'est pas le moment d'y insister.

Par rapport à la Renaissance, le baroque n'apporte pas de conceptions nouvelles, mais seulement des accents nouveaux. Les univers de ces deux styles sont sensiblement ressemblants. Le baroque change, il est vrai, le mouvement, en agitation, et fait glisser l'infini vers l'indéfini; mais sa grande révolution n'est pas du domaine de la conception spatiale. Le XVII^e siècle ne voit pas le monde autrement que le XVI^e. Ce qu'il voit autrement c'est la chance qui s'offre à l'homme de s'intégrer au monde. On ne saurait parler d'une révolution baroque que de ce seul point de vue. Elle se révèle moins par sa formule spatiale que par le type de composition que l'art de cette époque cultivait. Mais cela ne fait pas l'objet de notre étude.

L'espace de la Renaissance et avec lui le monde de ce type ne connaîtront leur crise qu'avec l'apparition de l'impressionnisme et seront annulés, plus tard encore, par le cubisme. En cela nous sommes tout à fait d'accord avec Pierre Francastel. « La dernière hypostase de l'art classique a été le préraphaélisme chez Ingres comme chez Rossetti »²⁵.

Mais avant de caractériser « à vol d'oiseau » les conceptions modernes sur l'espace, faisons une courte escale aux Pays-Bas. Nous y rencontrerons un autre type de perspective que celui de la Renaissance. Ce que l'Italie avait découvert par le raisonnement mathématique, les Pays-Bas le découvrirent simplement par la contemplation. La perspective aérienne est, par rapport à la perspective linéaire, tout à fait empirique. Elle réussit néanmoins à nous offrir une vision spatiale plus authentique — croyons-nous —, dans la mesure où elle préfère aux démonstrations latines la disposition lyrique pour la confession. Il est naturel qu'il en soit ainsi: ce n'est pas la géométrie qui donne ici la sensation de profondeur, mais la couleur; et celle-ci se rattache plus étroitement à l'affect et

au sujet que toute construction linéaire²⁶. Charles Bouleau remarque avec raison dans *Charpentés — la géométrie secrète des peintres*²⁷ que dans la peinture de la Renaissance italienne le réseau trop riche de lignes de la perspective tend à supprimer en fin de compte la perception de l'espace. En effet, hallucinés par les inventions de l'intelligence, les Italiens finissent par oublier le visage réel du monde. Le baroque ne sera que la crise qui fera fatalement suite à une telle déformation. Il s'est rendu compte que le peintre dispose des moyens nécessaires à la représentation d'un monde à tel point illusionniste qu'il peut — bien que visiblement imaginaire — passer pour un monde réel. L'oiseau qui s'efforce de passer par une fenêtre peinte, voici la fin dramatique de l'esprit baroque, follement engagé dans tout ce qu'il y a de plus illusoire.

Les Pays-Bas, la Hollande notamment, sont exempts de pareils excès. Tandis que la perspective linéaire conduit à la constitution d'un cône implanté dans les profondeurs de l'espace peint, la perspective aérienne détermine plutôt un cône dont le sommet a son point d'appui dans l'œil du spectateur. L'espace d'un tableau de la Renaissance, comme l'univers tout entier de cette époque, semble tirer sa source d'un point, situé quelque part dans le vague — localisé néanmoins — de l'infini, pour envelopper ensuite la personne humaine, pour l'absorber finalement, tel un immense entonnoir. En regardant un paysage hollandais nous aurons par contre la sensation d'être la source du monde, que, formes et couleurs, rapprochées au premier plan du tableau, s'éloignent de nous en s'évasant, pour embrasser un infini qui n'est plus localisé mais demeure sans limites, indéterminé, en un mot, infini dans toute l'acception du terme. Les couleurs se refroidissent vers l'arrière-plan (brun-vert-bleu forment les degrés si connus de la règle de la tritonalité), engagées dans un pèlerinage qui les rend de plus en plus pâles. L'homme de la Renaissance se sentait pris

d'assaut par le monde. Les sensations s'associaient contre lui, comme une formidable croisade. Le Hollandais se croit plutôt le centre d'où émane le monde, il se sent consubstantiel avec lui par son origine, mais tout de même il sait qu'il lui est devenu, par évolution, étranger, distant, strictement contemplatif. Il y a chez Jan van Goyen et chez Salomon Ruysdael une certaine tristesse, une certaine transition vers le crépuscule que seul un sentiment d'éloignement, d'écartement du monde peut expliquer. Dans des étendues imperceptiblement désolantes, maisons ou moulins ou hommes se perdent comme des accidents sans importance. Ce paysage toujours en expansion, s'éloignant sans cesse du regard qui semble l'avoir créé, nous devient étranger sans nous devenir indifférent. Il nous est étranger comme une vieille aventure, qui, au début, nous a violemment saisis, mais dont le temps a apaisé l'agression, en la réduisant à l'état de nostalgie. Et ce paysage, né, dirait-on, de nous-mêmes, semble nous suggérer d'une manière capricieuse que, quelque détachée que soit notre attitude envers lui, nous existons seulement parce qu'il nous tolère.

Approchons-nous maintenant de l'époque contemporaine. Ce qui nous frappe tout d'abord par rapport à la vision plastique traditionnelle c'est, cette fois, un certain processus de *désarticulation*. Les artistes semblent avoir démantelé le monde consacré comme réel, pour chercher des modalités inédites d'assemblage. Ce qui montre que le monde a perdu son ancienne consistance, en se laissant pénétrer par des forces sans précédent. Les moyens rapides de transport, la possibilité de la reproduction mécanique des images, les inventions techniques d'une envergure presque invraisemblable remettent en question l'édifice entier du monde traditionnel. Au commencement — et à peine sommes-nous au commencement ²⁸ —, une troublante confusion est créée: l'espace redevient hétérogène, sans loi unificatrice et, apparemment, dé-

pourvu de sens. Le monde n'est plus spectacle, mais un immense champ de forces, auquel on ne peut se rapporter que difficilement ²⁹. Ce qui s'impose instamment à nos sens c'est le *détail*, le détail pur, encore non raccordé à une synthèse. On voit apparaître des spécialistes et avec eux de petites vérités partielles qui, mises bout à bout, ne sont pas capables de reconstituer l'unité d'une vérité totalitaire, mais plutôt le vague d'un corps de perplexités. Nous sommes fascinés par les détails. Comme toute époque à profil scientifique quelque peu strident, la nôtre aussi nous incite à ne regarder les choses que de près. On note fébrilement les sensations brutes, on s'entraîne à inventorier sans sélection les choses les plus disparates. Un corps humain, une chaise et une poire peuvent très bien se trouver ensemble, comme émetteurs de signes équivalents. Par l'intermédiaire du cubisme — nous dit suggestivement Berger —, on visite l'intérieur des choses et on oublie de les distinguer en tant que choses extérieures, individualisées. Les formes des corps s'entrelacent arbitrairement avec une liberté qui touche à l'euphorie. On fait des spéculations sur les espaces courbes, dépourvus d'angles, où tout s'entremêle, à l'infini, avec n'importe quoi. Nous avons dit du Moyen Âge qu'il nous donne une leçon sur la nécessité de l'intolérance. L'époque moderne et contemporaine nous fournit un dernier exemple concernant cette leçon. Elle nous parle du danger d'une tolérance extrême, d'un irréversible manque de critères.

Dans un espace tellement arbitraire, le mouvement devient un pur *hasard*. Il a une trajectoire brownienne, jaillissant, de façon imprévisible, d'une forme à l'autre. Ce qui, dans une certaine mesure, déconcerte, rend la réception esthétique incommode, mais, le jeu une fois accepté, produit une impression tonique, de miracle. L'arbitraire à son apogée devient magie et, plus d'une fois, les œuvres de l'art abstrait agissent sur nous avec une ensorcelante, parce que obscure, autorité. On

n'a jamais été si près de la gratuité de la plus raffinée des fêtes et jamais dans une si grande mesure engloutis par le néant. D'ailleurs, la panique ne tarde pas à se montrer dans l'intervalle entre deux tours de prestidigitation. Ce jeu nous livre, en dernière instance, à la plus déprimante vacuité.

Et pourtant, un repère a déjà commencé à se consolider: la couleur et par elle le goût de l'intimité. L'intimité devient, devant l'équivoque du monde, un refuge. Les artistes s'abandonnent à des *espaces intérieurs* compliqués et consignent, avec une sorte de déférence, leurs plus insignifiantes impulsions. La représentation n'est plus optique, mais psycho-physiologique³⁰. Son instrument de prédilection est — de Van Gogh à Delaunay et Léger — la couleur. Elle crée, par sa seule présence, une forme d'espace à part, un espace *sentimental*, entièrement étranger à celui d'Euclide³¹. La couleur, toujours mieux adaptée à des états d'âme difficiles à communiquer, trouve dans le décorativisme sa raison d'être « pour l'Autre ». Ce qui pour l'individu créateur est débat intérieur devient, pour le grand public, ornement. N'est-ce pas là la caractéristique dramatique de notre temps? Notre lucidité n'est-elle pas devenue un sport? Notre angoisse n'est-elle pas devenue un spectacle? Et nos tristesses n'ont-elles pas pris l'habitude de mettre du fard, avant de faire leur entrée dans le monde?

Nous arrêterons à ce point le bref croquis de l'espace que nous avons essayé. En fait, nous avons tenté, par un coup d'œil général, de saisir le monde sous trois variantes: le monde médiéval — des espaces plans —, où les lointains sont des catégories morales et non des repères physiques et où, par conséquent, le seul mouvement possible est celui sur la ligne verticale; le monde de la Renaissance — de l'espace tridimensionnel — où corps et vides alternent vers l'infini, impliquent la possibilité d'un mouvement en profondeur et l'existence de territoires indistincts; le monde moderne, enfin, qui remplace le goût pour les distances morales et physiques par le goût — bien que dissolvant — des proximités, par le goût du détail, et qui accorde au mouvement la chance d'une liberté le rendant imprévisible. En passant, nous avons mentionné l'illusion baroque — assez puissante pour supprimer la perception du monde réel — aussi bien que les étendues infinies des Hollandais, où la distance n'est ni dogme moral, ni exhortation à l'aventure, mais *suggestion du temps*, symbole troublant de la mémoire. De tout cela nous avons pu retenir quelque chose sur le mystère et sur la sagesse, sur les nuances et sur l'intolérance. Et si le chemin vers un déchiffrement adéquat de l'image peut, en effet, nous assurer le privilège de leçons semblables, alors, vraiment, nous faudra-t-il marcher sur cette voie jusqu'au bout.

Notes

¹ IMMANUEL KANT, *Critica rațiunii pure*, Bucarest, 1969, p. 67.

² GABRIEL MARCEL, *Etre et Avoir, I*, *Journal métaphysique*, Paris, 1968, p. 37 pass.

³ IMMANUEL KANT, *op. cit.*, p. 68.

⁴ LILIANE BRION-GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966, p. 232, n. 16.

⁵ RENÉ BERGER, *Découverte de la peinture*, tome I, Verviers, 1969, p. 214.

⁶ GEORGES MATORÉ, *L'espace humain*, Paris, 1962, p. 23.

⁷ RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, Londres, 1969, p. 88.

⁸ C'est toujours Arnheim qui rappelle les

expériences de KOFFKA avec les Noirs Bantou.

⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, apud GEORGES MATORÉ, *op. cit.*, p. 25, n. 35.

¹⁰ LUCIAN BLAGA, *Trilogia culturii*, Bucarest, 1969, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 50.

¹² LILIANE BRION-GUERRY, *op. cit.*, p. 15.

¹³ Cité par PIERRE FRANCASTEL, *Pictură și societate*, Bucarest, 1970, p. 54–55.

¹⁴ GEORGES MATORÉ, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶ JOHAN HUIZINGA, *Amurgul evului mediu*, Bucarest, 1970, p. 7–8.

¹⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁸ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ RUDOLF ARNHEIM, *op. cit.*, p. 288.

²¹ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 91.

²² RENÉ BERGER, *op. cit.*, tome I, p. 214.

²³ R. ARNHEIM, *op. cit.*, p. 287.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 282–283.

²⁵ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 134.

²⁶ La perspective aérienne n'est pas étrangère à l'Italie. Piero della Francesca, Antonello da Messina, Léonard de Vinci la connaissaient. Pourtant, elle n'est pas spécifique à l'esprit de la Renaissance italienne.

²⁷ CHARLES BOULEAU, *Charpentes — la géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963, p. 170.

²⁸ « Nous n'avons pas encore des mythes, mais à peine des idéologies » — observe FRANCASTEL, cf. *op. cit.*, p. 231.

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 220.

³⁰ *Ibidem*, p. 220.

³¹ Ne pas confondre l'obtention de la profondeur par la perspective aérienne avec la suggestion moderne de l'espace par l'intermédiaire de la couleur. Dans le premier cas, les couleurs passent graduellement l'une dans l'autre, s'effacent vers l'arrière-plan, tandis que dans le second cas, les couleurs restent inaltérées, tout en comprenant dans leur inaltération même les données d'une situation spatiale: le jaune apparaît plus rapproché que le vert, le rouge que le bleu, etc.

Georges Opresko affirmait bien souvent que ses rencontres avec des personnalités de tout premier ordre de notre temps ont constitué le côté le plus important de son existence. Quelques-unes de ces rencontres se sont transformées en grandes amitiés qui ne prirent fin qu'avec la mort de l'un ou de l'autre. Nous pouvons affirmer que le courrier massif qui nous a été confié par le Professeur est concluant pour retracer quelques-unes de ces amitiés, et nous donner en même temps un portrait plus expressif et nuancé de celui qui fut l'historien d'art roumain le plus important de son époque.

En publiant ces lettres au fur et à mesure, nous ne pensons pas seulement faire le portrait de celui qui pendant plus d'un demi-siècle eut une activité et une autorité retentissantes, mais, en même temps, à mettre en lumière les relations qu'il a entretenues avec des personnalités dont une seule lettre peut constituer la pièce majeure d'une archive. On y rencontre la signature de Paul Valéry, d'Albert Einstein, de Focillon ou de Bernard Berenson, de Louis Lumière, de Louis Réau et de tant d'autres. Par ses fonctions importantes au sein de la Société des Nations (1921—1938), et, plus tard, par celles de grand prestige dans la vie artistique roumaine, auxquelles devraient être ajoutées certaines missions diplomatiques dont il fut chargé à l'époque de l'entre-deux-guerres, on comprendra mieux les efforts de Georges Opresko pour faire connaître son pays et à quel point il a réussi à entretenir dans les hauts milieux artistiques de l'étranger l'image vivante d'un pays à l'époque assez mal connu. C'est lui qui fit venir en Roumanie la plupart des grands historiens d'art pour donner des conférences et c'est toujours lui qui, par ses livres, réussit à s'im-

poser. Son étude sur Géricault fit de lui l'autorité incontestée pour ce sujet si difficile, tandis que ses écrits sur l'art roumain — notamment le livre sur l'art du paysan — firent valoir à l'étranger l'existence et la vigueur d'un art presque inconnu.

Nous avons pensé à publier en premier les lettres de Louis Réau pour les informations précieuses qu'elles contiennent et afin de rendre en même temps hommage à celui qui, jouissant d'une très grande autorité, consacra mainte page à l'art roumain et publia, vers la fin de son existence, une histoire de l'art roumain. Ce livre, qui de tous les points de vue ne nous satisfait plus, fut malgré tout le seul texte complet écrit par un historien d'art étranger.

En même temps que les lettres de Louis Réau, nous avons choisi celles de Paul Jamot, que, dans son admiration, Georges Opresko plaçait au sommet, en le faisant partager avec Henri Focillon son inébranlable estime et affection.

Radu Ionescu

Louis Réau à Georges Opresko:

Monsieur G. Oprescu
Société des Nations
Genève
(Suisse)

Gazette des Beaux-Arts
106, Boulevard Saint-Germain
PARIS (6^e)

Paris, 27 Février [1927]
54, rue de la Faisanderie

Cher Monsieur,

Je vous suis d'autant plus reconnaissant de m'avoir aimablement envoyé votre dernier ouvrage sur la Roumanie vue par des artistes français ¹

que j'ai entrepris, comme vous savez, une *Histoire générale de l'expansion de l'art français à travers le monde*² où la Roumanie aura naturellement sa place. J'aurais donc l'occasion de vous citer et, sans attendre cette publication, je vais dès maintenant signaler l'intérêt de votre étude dans la bibliographie de la Gazette des Beaux-Arts.

Je viens de consacrer dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel³ quelques pages malheureusement trop brèves à la Peinture roumaine et particulièrement à Grigoresco. Si par hasard vous y trouvez des inexactitudes ou de graves lacunes, je vous serais très obligé de me les signaler.

Peut-être vais-je entrevoir un peu ce printemps votre beau pays qui est l'une des rares régions de l'Europe où je n'ai jamais eu l'occasion de voyager. A la suite du Congrès byzantiniste de Belgrade, auquel je dois prendre part, M. Iorga songe en effet à organiser une excursion archéologique en Olténie. Je n'aurai malheureusement pas le loisir d'aller jusqu'à Bucarest: car je suis invité à faire quelques conférences à la fin d'Avril à Budapest et à Prague.

Veuillez, je vous prie, cher Monsieur, transmettre mes meilleurs souvenirs à mes camarades Comert, Mantoux, Maurette et autres piliers angulaires de la Société des Nations⁴ et croyez moi

Votre bien cordialement dévoué

L. Réau

Genève, 23. XII. 27

Cher Monsieur,

Je viens de recevoir votre beau livre sur Géricault⁵ et, en vous remerciant infiniment d'avoir songé à me l'envoyer, je tiens à vous exprimer toutes mes félicitations pour ce bel ouvrage. J'admire que, malgré vos importantes occupations à la Société des Nations vous trouvez encore le temps de publier des travaux qui nécessitent d'aussi minutieuses et patientes recherches.

Je profite de l'occasion que vous m'offrez si aimablement pour vous adresser en cette fin d'année mes meilleurs vœux pour celle qui va commencer.

Croyez, cher monsieur, à mes sentiments bien dévoués.

L. Réau

54, Rue de la Faisanderie
PARIS
Téléph.: Passy 94-73

11 Mai 1931

Mon cher ami,

Avant de repartir pour Vienne⁶, je me hâte de répondre à votre aimable lettre: d'autant plus que vous m'exprimez le désir d'être fixé avant le 20 Mai sur la date et le programme de mes conférences.

En ce qui concerne la date, je vous proposerai à votre choix la période précédant ou suivant les vacances de Pâques. Vous me direz, le moment venu, quelle est la durée exacte des vacances à l'Université de Bucarest et je m'arrangerai pour venir passer 10 ou 15 jours *avant* ou *après*.

Pour le sujet à choisir, je crois préférable, puisque vous avez l'intention de traiter vous même l'art du XIX^e siècle, de me cantonner dans le XVIII^e qui est d'ailleurs l'époque que j'ai le plus étudiée et sur laquelle je puis apporter aux étudiants le résultat de recherches personnelles.

Je pourrais faire une série de leçons sur les grands sculpteurs et peintres français du XVIII^e siècle (Falconet, Pigalle, Houdon, Watteau, Chardin, Greuze, Fragonard, Les portraitistes) ou étudier à vol d'oiseau le rayonnement de l'art français à travers le monde.

Il serait sans doute plus facile de trouver des projections et des photographies pour illustrer la première série proposée.

Je vous demanderai, quand nous aurons arrêté définitivement le sujet, de me communiquer la liste des clichés que je pourrais utiliser dans votre Institut d'Histoire de l'art⁷ afin d'éviter le transport d'un bagage superflu.

Mon éditeur doit vous expédier aujourd'hui les trois volumes de mon ouvrage sur L'Expansion de l'art français.

Veuillez, je vous prie, mon cher ami, me rappeler au souvenir de M. Iorga et croyez moi

Votre bien cordialement dévoué

L. Réau

Institut Français de Vienne

Schottengasse 1

Wien I

Téléphone: U 29-3-64 Paris, 26 Déc. 31.

Cabinet du Directeur 54, rue de la Faisanderie

Cher Collègue et ami,

Je vous remercie bien cordialement, au nom de ma femme et au mien, de vos aimables vœux pour la nouvelle année qui, espérons-le contre toute vraisemblance, sera moins catastrophique que l'année qui s'achève.

J'ai reçu à mon retour de Vienne une lettre de M. de Martonne⁸ m'invitant officiellement au nom du Comité de direction de l'Institut Français de Bucarest à faire une série de conférences en Roumanie. Je lui ai dit que l'époque qui me conviendrait le mieux était la seconde quinzaine d'Avril. Je pourrais passer en Roumanie environ trois semaines jusqu'au 8 ou 10 Mai avant de retourner à Vienne où aura lieu en Juin le Congrès international de la Société des Gens de lettres auquel j'ai promis ma collaboration. Ce n'est bien entendu qu'une proposition et il faut avant tout

que cette date vous convienne et que vous y donniez votre assentiment.

De Martonne, Focillon et Mario Roques insistent pour que je partage le temps dont je dispose entre les 4 Universités roumaines. . .

C'est naturellement à Bucarest que je resterai le plus longtemps: mais je ne pourrai guère y donner plus de 4 ou 5 conférences. Je crois qu'il faut renoncer à l'idée d'un cours suivi et mon intention serait de parler de quelques artistes représentatifs du XVIII^e et du XIX^e siècle sur lesquels je puis apporter une contribution originale: Falconet, Houdon et Fragonard pour le XVIII^e, Delacroix, Rodin et Bourdelle pour le XIX^e. La nécessité de transporter des diapositifs à raison d'une trentaine pour l'illustration de chaque conférence oblige à limiter le nombre des sujets.

Nous avons encore le temps de fixer le programme définitif des conférences. Mais j'aimerais bien avoir le plus tôt possible votre avis sur la date la plus favorable pour cette mission. Je pars le 10 Janvier pour l'Italie et vous pouvez me répondre soit à Paris avant cette date soit à Vienne où je passerai le mois de Février.

A bientôt en tout cas, mon cher ami, et croyez moi

Votre bien cordialement dévoué
L. Réau

Mes meilleurs souvenirs, je vous prie, à M. et Mme Iorga que j'ai eu le regret de ne pas voir lors de leur dernier séjour à Paris.

Monsieur Oprea
Professeur à l'Université
de Bucarest
7, rue de la Fontaine
Genève Suisse

Institut Français de Vienne
Schottengasse 1
Wien I

Téléphone: U 29.3.64 Paris, 13 Juillet 32
54, rue de la Faisanderie

Cabinet du Directeur

Bien cher ami,

Je vous réponds en hâte: car je pars aujourd'hui pour l'Alsace où je passerai mes vacances à l'adresse suivante:

Villa des Cerisiers
Hohnwald, par Barr
(Bas-Rhin)

Je vous félicite du grand succès de votre exposition Andreesco⁹ et je suis tout à fait d'accord avec vous pour souhaiter qu'un article paraisse sous votre signature dans la « Gazette des Beaux-Arts » pour en perpétuer le souvenir et présenter en même temps au public français un des artistes qui font le plus d'honneur à l'Ecole roumaine.

Vous n'auriez qu'à envoyer votre manuscrit avec les quelques photos indispensables pour l'illustration à la rédaction de la Gazette, 106. Bd. St.-Germain, en y joignant un mot à l'adresse de M. Georges Wildenstein directeur de la revue ou de son rédacteur en chef M. Jean Babelon. Ces messieurs vous connaissent déjà certainement de nom et si vous n'avez pas été encore en correspondance avec eux, vous pouvez leur dire que vous m'avez parlé de cet article et que je suis tout à fait partisan de sa publication. Je leur écrirai de mon côté pour les prévenir.

Si vous passez par Paris dans la seconde quinzaine de Septembre vous m'y trouverez à coup sûr: je serai en effet obligé de rentrer à cette date pour achever mes préparatifs de voyage aux Etats-Unis.

A bientôt donc, j'espère, et croyez moi, mon cher ami,

Votre bien cordialement dévoué
L. Réau

Monsieur G. Oprea
Professeur à l'Université
Conservateur du
Musée Toma Stelian
16 rue du Dr Clunet
Bucarest
(Roumanie)

Paris, 5 Juin 1934

54, rue de la Faisanderie

Mon cher ami, je viens de trouver à mon retour de Vienne l'excellente étude sur le tableau de Bonifazio Veronese dont vous avez fait l'acquisition pour le Musée Toma Stelian. Je vous en remercie et vous en félicite très cordialement. Quand aurons-nous le plaisir de vous revoir à Paris?

Bien amicalement à vous
L. Réau

Monsieur G. Oprea
Professeur à l'Université
Directeur du Musée Toma Stelian
16 rue du Dr Clunet
Bucarest (Roumanie)
Paris, 21 Oct. 35
54, rue de la Faisanderie

Cher ami,

Votre belle étude sur l'Art roumain du XIX^e¹⁰ siècle m'arrive juste à temps pour que je la mentionne dans le 3^e volume de mon *Histoire Universelle des arts*¹¹ dont je corrige les épreuves.

Vous avez très clairement expliqué les origines du nouvel art roumain occidentalisé et, en mettant

l'accent sur Andreescu et Luchian que la renommée de Grigorescu avait injustement éclipsés, vous accomplissez un indispensable redressement.

Permettez moi de vous féliciter sincèrement de cet excellent résumé qui fera connaître aux étrangers l'art roumain sous son vrai jour.

Ne viendrez-vous pas bientôt à Paris? J'ai été pour ma part très nomade pendant les vacances puisque mes pérégrinations m'ont conduit de Belgique et de Hollande — où j'ai vu toutes les expositions de Bruxelles, de Rotterdam et d'Amsterdam, en Angleterre, Ecosse et Irlande et pour finir à Budapest où j'ai été délégué pour représenter la Sorbonne aux fêtes du 3^e Centenaire de l'Université.

Je repars pour Vienne le 1^{er} Novembre.

En attendant le plaisir de vous revoir, croyez moi, cher ami,

Bien cordialement à vous
L. Réau

Institut Français de Vienne
Schottengasse 1
Wien I

Téléphone: U 29-3-64 Vienne, 15 Fév. 36
Cabinet du Directeur

Cher Confrère et ami,

Avant de repartir pour Vienne où je vais rester jusqu'à la fin de ce mois, j'ai eu le plaisir de recevoir à déjeuner M. et Mme Iorga qui nous ont vivement engagés à participer au Congrès d'Histoire de Bucarest¹². Mais je n'ai reçu jusqu'à présent aucune invitation, aucun programme et je ne sais même pas la date exacte du Congrès. Pouvez vous me renseigner sur l'organisation, les facilités de voyage et d'installation, la liste des excursions etc. . . ?

Comme je compte aller en Egypte le mois prochain et revenir par Constantinople, je pourrais peut-être m'arranger pour m'arrêter au retour à Bucarest.

Avez vous reçu le 3^e volume de mon *Histoire Universelle des Arts* (Renaissance et Art moderne) que je vous ai fait envoyer par Armand Colin? Bien que je n'aie pas pu développer autant que je l'ait fait dans le volume précédent l'histoire de l'art roumain, j'ai indiqué cependant dans une Bibliographie votre récent livre¹³ qui est une excellente initiation.

J'ai bien reçu de mon côté votre dernier catalogue de L'Exposition du Musée Toma Stelian et je vous félicite de cette activité de Directeur de Musée que vous réussissez à concilier avec les

occupations absorbantes de votre enseignement à l'Université.

Bien cordialement à vous
L. Réau

Institut Français de Vienne
Schottengasse 1
Wien I

Téléphone: U 29-3-64 Paris, 1^{er} Février 1938
Cabinet du Directeur

54, rue de la Faisanderie

Cher ami,

Avant de repartir pour Vienne où je passerai comme d'habitude le mois de Février, je tiens à vous remercier et à vous féliciter du magnifique ouvrage que vous avez consacré à l'Art du Paysan roumain¹⁴.

Bien que l'art rustique ne soit pas ma spécialité, je suis très sensible à son charme et à l'intérêt des problèmes qu'il soulève, surtout dans un pays comme la Roumanie qui est probablement, avec la Slovaquie et la Croatie, une des régions de l'Europe où ces traditions ont le mieux résisté à l'usure et à l'uniformisation.

Laissez-moi aussi vous remercier de votre intervention au Comité de Coopération intellectuelle en faveur de la publication de mon *Dictionnaire polyglotte des termes d'art*. C'est un travail ingrat, mais d'une utilité incontestable. J'ai remis le manuscrit à Foundoukidis¹⁵ après l'avoir complété. J'espère que vous voudrez bien y apporter aux épreuves quelques corrections.

Vous savez sans doute que je suis en ce moment en compétition — extrêmement amicale, je n'ai pas le besoin de vous le dire — avec Focillon pour la chaire d'Histoire de l'Art au Collège de France, vacant par suite de la retraite de Gabriel Millet. L'élection a lieu le 20 Février. Il est difficile de prédire le résultat du vote, puisque la plupart des électeurs sont incompetents en la matière et se laissent guider par le hasard d'une conversation, leurs relations personnelles, leurs affinités confessionnelles et politiques et puis... il y a un troisième concurrent. Mais j'estime que les meilleures chances sont pour Focillon¹⁶ et, malgré mon désir d'avoir une chaire à Paris pour éviter ces perpétuels voyages à Vienne dont je commence à être fatigué, je serai le premier à me réjouir de son succès.

Bien amicalement à vous.
L. Réau

Monsieur G. Oprescu
Professeur à l'Université
16, rue du Dr Clunet
Bucarest
Roumanie

Monsieur G. Oprescu
Professeur à l'Université
16, rue du Dr Clunet
Bucarest
(Roumanie)

Bordeaux, 23 Déc. 39.

Mon cher ami, je vous réponds de Bordeaux où je suis venu rejoindre ma femme et les plus jeunes de mes enfants pendant les vacances de Noël.

La vie a repris à la Sorbonne, mais avec un effectif de professeurs assez réduit. Les plus vieux doivent remplacer les mobilisés et pour ma part je suis d'autant plus occupé que mes cours s'adressent à plusieurs catégories d'étudiants.

Je n'ose vous dire: à bientôt; car la paix n'est pas pour demain.

Bien amicalement à vous.
L. Réau

Université de Paris
Institut d'Art et d'Archéologie
3, Rue Michelet

Paris, le 10 Juillet 1939
54, rue de la Faisanderie

Cher ami,

Avant de partir en vacances, je tiens à vous remercier très cordialement du livre magnifique¹⁷ où vous avez rassemblé vos études sur l'art roumain et la série déjà imposante des expositions que vous avez organisées au Musée Toma Stelian. Ce recueil splendidement illustré donne une haute idée de votre inlassable activité.

Aurai-je le plaisir de vous voir au Congrès de Londres où je suis délégué par la Sorbonne?

J'espère que vous vous laisserez tenter par le programme des visites de collections privées, d'un accès souvent difficile en temps normal.

Avant d'aller à Londres, je ferai un détour par Genève et Bruges.

Tout est suspendu à l'évolution du couplet germano-polonais à propos de Danzig. Souhaitons que ces 300 000 Allemands des bouches de la Vistule ne provoqueront pas le massacre de plusieurs millions d'Européens.

Bien amicalement à vous.
L. Réau

Université de Paris
Institut d'Art et d'Archéologie
3, Rue Michelet
Tél.: Danton 94.14

Paris, le 10 Juillet 1946
54, rue de la Faisanderie

Cher ami,

Je me préparais à vous écrire pour reprendre contact après ces cinq années atroces de guerre

et d'occupation allemande lorsque j'ai reçu votre lettre à laquelle je m'empresse de répondre.

J'avais eu récemment de vos nouvelles par M. Marinescu que j'ai vu à l'Ecole roumaine de Fontenay aux Roses; mais les renseignements beaucoup plus précis et plus détaillés que vous me donnez de votre activité m'ont fait très grand plaisir et m'ont vivement intéressé: d'autant plus que vous avez eu l'amabilité d'y joindre quelques spécimens de vos publications sur les peintres roumains et aussi sur notre ami commun Focillon dont vous avez parlé en termes dignes de lui, avec compréhension et émotion¹⁸.

Le bilan de mes publications récentes est beaucoup moins important que le vôtre: car les Allemands m'avaient inscrit sur leur liste noire avec la mention: *deutschfeindlich gesinnt* et seul un titre inoffensif sur *L'Aquarelle en France* depuis le Romantisme, tiré à 500 exemplaires et maintenant épuisé, a pu échapper à leur censure.

J'ai cependant beaucoup travaillé pendant cette période sinistre et je pense pouvoir faire paraître prochainement plusieurs ouvrages sur l'*Histoire de la Miniature au Moyen Age*, l'*Iconographie de l'art chrétien*, le *Rayonnement de la France au XVIII^e siècle* et même sur l'*Art roumain*: car j'ai fait cet hiver une série de conférences à la Sorbonne sur votre art national où j'ai eu l'occasion de vous citer plusieurs fois et ce cours va paraître en volume aux Editions Larousse¹⁹.

Le premier exemplaire sera pour vous. Mais peut-être aurai-je le plaisir de vous voir à Paris auparavant. Vous avez ici beaucoup d'amis qui seraient heureux de vous revoir.

Bien amicalement à vous.
L. Réau

Monsieur G. Oprescu
Professeur à l'Université de Bucarest
Directeur du Musée Toma Stelian
aux bons soins de M. Edmond Be-nard
Ministère des Aff. Etrangères (Sect. des
Relations culturelles).
Quai d'Orsay
Paris

Paul Jamot à Georges Oprescu :

Monsieur le Professeur G. Oprescu
16 rue du Dr Clunet
Bucarest
Roumanie
Paris 14 Mars 1938
11 — Avenue de Ségur. VII^e.

Cher Monsieur

Comment m'excuser d'un retard qui dépasse toutes les bornes permises? Je n'essaierai d'aucun subterfuge pour masquer ma faute, pas même

celui que m'offrent votre courtoisie et votre indulgence. C'est bien deux lettres très aimables que j'ai reçues de vous. Mais depuis notre rencontre chez notre ami Focillon, j'ai subi à la fin de septembre une opération à Lausanne²⁰. C'est la troisième fois en deux ans que l'on m'ouvre le ventre. Espérons que c'est la dernière. Depuis mon retour à Paris j'ai eu une suite d'ancroches de santé, parmi lesquelles une stupide chute dans la rue dont je porte encore la trace sur le nez. Au moment où votre première lettre est arrivée, j'étais au lit avec une grippe tenace. Je me sentais ainsi peu disposé à considérer d'un œil serein des projets de voyages et de conférences. Est-ce le désordre de la maladie qui en est cause? Quand j'ai voulu, allant mieux, vous répondre, impossible, je suis honteux de l'avouer, de mettre la main sur votre lettre. Quand la seconde m'a joint, j'étais de nouveau souffrant.

Vous savez quelle sympathie j'ai pour votre personne et pour votre pays et quel grand cas je fais de vos travaux. Je serais très heureux de voir Bucarest sous d'aussi favorables auspices. D'autre part le sujet que vous m'indiquez, Poussin, est de nature à me plaire. Vous me parlez aussi d'une seconde conférence qui s'adresserait à vos étudiants. Avez-vous pensé à un sujet particulier? Cette question n'est d'ailleurs que toute platonique. Le malheur des temps et les changements qui se sont produits dans ma situation me contraignent à ne pas négliger certaines conditions pratiques. Je ne peux songer à un tel voyage si les frais sans nulle compensation m'en incombent. Vous semblez avoir mal interprété une parole sans doute peu claire que j'ai prononcée. Si une proposition du même genre que la vôtre m'était venue de Belgrade, j'aurais trouvé là une facilité pour lier les deux voyages, le yougoslave et le roumain. En fait, bien que j'aie de bonnes relations avec le Prince Paul, on ne m'a jamais demandé de faire une ou plusieurs conférences à Belgrade et ce n'est certes pas moi qui sur ce point doit prendre les devants.

Voilà très franchement ce qui, sauf plus ample informé, m'arrête.

Quoi qu'il en soit, croyez, cher Monsieur, que je demeurerai touché de votre aimable appel et veuillez trouver ici l'expression de mes sentiments les plus sympathiques et dévoués.

Paul Jamot

Monsieur le Professeur G. Oprescu
16 rue du D^r Clunet
Bucarest—Roumanie
Paris 10 avril 1938
11 Avenue de Ségur. VII^e

Cher Monsieur

Je m'excuse de n'avoir pas répondu immédiatement à votre aimable lettre. Elle m'est arrivée

à un moment où j'étais absorbé par l'exposition des «Trésors de Reims» que Reims et Paris m'avaient chargé d'organiser à l'Orangerie. Mes attaches rémoises me faisaient un devoir de servir de mon mieux la cause qui m'était confiée. J'étais pris du matin au soir, sans compter les voyages à Reims. Enfin me voici libéré. L'exposition s'est ouverte jeudi et je crois que le public en a compris l'intérêt.

Je suis vraiment touché de voir que vous avez cherché tous les moyens de me faciliter un voyage à Bucarest. Dans ces conditions, j'aurais mauvaise grâce à me dérober. Espérons que d'ici à l'automne la vieillesse ne redoublera pas ses atteintes au point de me rendre indigne d'un auditoire que vous avez formé.

Pensez-vous toujours, après la conférence consacrée à Poussin, à une autre et, en ce cas quel sujet envisageriez-vous de préférence? Que diriez-vous des Le Nain ou de Georges de La Tour, ou de tous les deux ensemble? Ou bien aimeriez-vous mieux quelque chose sur le XIX^e siècle? Ou un thème général, tel que l'Esprit français et l'Art? les questions ne sont là d'ailleurs que pour tenir compte d'intentions précédemment exprimées par vous, mais qui ne vous engagent nullement.

Il est inconcevable que, dans ma dernière lettre, j'aie oublié de vous remercier de l'aimable envoi de votre beau livre sur *L'Art du paysan roumain*²¹. J'ai admiré le choix des objets, et notamment des broderies exécutées par des mains féminines et qui me semblent avoir un pendant masculin dans ces sortes de broderies sur bois que je trouve dans le décor de certaines maisons. J'ai admiré la sagacité et la philosophique teneur de vos commentaires et de vos conclusions.

Veuillez, cher Monsieur, agréer l'expression de ma vive sympathie.

Paul Jamot

Monsieur le Professeur G. Oprescu
16 rue du D^r Clunet
Bucarest—Roumanie
Paris, 30 déc. 38

Cher Monsieur,

Merci de votre bon souvenir. Je vous envoie mes meilleurs vœux pour 1939. Je suppose que des obstacles se sont opposés à votre projet très aimable prévoyant plusieurs conférences que j'aurais bien volontiers faites à Bucarest. Les circonstances m'ont amené à parler de l'art français sous d'autres latitudes: au Danemark et en Irlande.

Croyez, je vous prie, à ma fidèle sympathie

Paul Jamot

Monsieur le Professeur G. Oprescu
Professeur à l'Université
16 rue du D^r Clunet
Bucarest—Roumanie
Paris, 3 Mars 1939
11, Avenue de Ségur. VII^e

Cher Monsieur

Quelle aimable pensée que de m'écrire après le passage de René Huyghe à Bucarest! Je ne doutais pas de son succès. Je suis heureux d'apprendre par vous avec quelle chaleur il a été applaudi. Il a brillamment remplacé le vieux conférencier retenu par la grippe. Il a eu la gentillesse, me dites-vous, de nommer ce vieux conférencier, et vous-même, cher Monsieur, vous m'avez fait une

part généreuse dans votre allocution liminaire. J'en suis profondément touché.

Puisque vous voulez bien vous informer de ma santé, je vous dirai que je n'arrive pas à me débarrasser de la malencontreuse grippe qui m'a infligé la cruelle déception de ne pouvoir aller à Bucarest et à Sofia. Nous avons ici une véritable épidémie de grippe larvée, traînante, haïssable entrave à l'activité et au travail. Elle n'a qu'un avantage en ce qui me concerne, avantage bien négatif, c'est de me prouver que je n'ai pas eu tort de renoncer à ce voyage tant désiré depuis plusieurs années. Le sacrifice était nécessaire; mais que de regrets il me coûte!

Veillez, cher Monsieur, croire à mes sentiments bien cordialement dévoués.

Paul Jamot

¹ GEORGE OPRESCU, *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII—XX)*. Bucarest, 1936.

² Paris, Armand Colin, 1924—1933.

³ Tome VIII/2, 1926.

⁴ A cette époque, Georges Oprescu était secrétaire de la Commission de Coopération Internationale de la Société des Nations.

⁵ GEORGES OPRESCO, *Géricault*. La Renaissance du Livre, Paris, 1927.

⁶ Louis Réau (1881—1961) fut directeur de l'Institut Français de Vienne de 1930 à 1938.

⁷ Allusion au Séminaire d'Histoire de l'Art de l'Université de Bucarest. Georges Oprescu y fut nommé en janvier 1931.

⁸ Emanuel de Martonne (1873—1955), illustre géographe qui donna des cours en Roumanie et qui passa une thèse sur l'origine des Carpates méridionales (1902).

⁹ GEORGES OPRESCO, *Préface du Catalogue de l'Exposition Andreescu, Grigorescu, Luchian*, Bucarest, Fundația Dalles, 28 Mai — 2 Iulie 1932.

De la même année date une petite étude sur

Andreescu, publiée aux Editions « Ramuri », de Craiova. Notes

¹⁰ GEORGES OPRESCO, *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935.

¹¹ Paris, Armand Colin, 1936.

¹² 1936.

¹³ Voir note 10. En dépit de ces lettres admiratives, Georges Oprescu ne figure pas dans la bibliographie établie par Louis Réau. Il ne cite que C. Busuiocanu, d'ailleurs d'une manière inexacte.

¹⁴ GEORGES OPRESCO, *L'Art du paysan roumain*, Bucarest, 1937.

¹⁵ Président du Comité International des Musées.

¹⁶ La chaire fut attribuée à Henri Focillon.

¹⁷ GEORGE OPRESCO, *Doi ani de critică artistică*, Bucarest, 1939.

¹⁸ G. OPRESCO, *Un grand historien de l'art, ami des Roumains: Henri Focillon*. Bucarest, 1944.

¹⁹ *Histoire de l'art roumain*, Paris, Larousse, 1946.

²⁰ Paul Jamot mourut l'année suivante, en 1939, à l'âge de 76 ans.

²¹ Voir note 14.

Le 90^e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE GEORGES OPRESCO

Georges Opresco est né en 1881, le 27 novembre. Il aurait donc eu 90 ans en 1971. A l'occasion de cet anniversaire, le 27 novembre même, une séance commémorative a été organisée à l'Institut d'histoire de l'art, dont G. Opresco est le fondateur. Plusieurs chercheurs de l'Institut ont rendu hommage aux vertus du grand historien roumain de l'art, dont le rôle fut beaucoup plus important que sa modestie ne l'a laissé paraître; son œuvre, riche et variée — on le rencontre à toutes les grandes croisées des chemins —, lui valut l'estime de ses pairs et la confiance de ses collaborateurs, d'un public qu'il visait et sut mériter.

Ce fut aux différents aspects de l'activité de Georges Opresco que ses anciens collaborateurs s'appliquèrent pieusement à donner du relief. Le directeur de l'Institut, Mircea Popescu, dans une première allocution, présenta d'une manière globale l'apport durable et complexe de cet homme d'art, érudit et passionné; il fit apparaître le professeur et le collectionneur, l'organisateur de musées, l'historien et l'écrivain d'art, l'académicien, en soulignant son profond patriotisme, sa confiance ferme dans les valeurs et les facultés nationales. Incomparable défricheur de ce terrain encore inexploré qu'était l'histoire de l'art roumain, il a établi, avec une passion définitive et une expérience de culture qui éliminait le risque d'une acception étroite, unilatérale, du phénomène artistique, une échelle de valeurs qui ne vieillit pas. Ses ouvrages de synthèse, ses monographies, ses manuels et cours universitaires, marquent des stades exemplaires dans une discipline dont le but était, selon G. Opresco, « de contribuer à la définition de l'homme ».

Paul Petrescu s'occupa des investigations de Georges Opresco dans le domaine vaste et plein de surprises de l'art populaire roumain, qu'il sut rattacher avec compétence à l'art populaire européen. Ses considérations sur un type particulier de broderies, la broderie sur fronces et sur plis attachés ensemble, qu'il observa attentivement et s'attacha à retrouver dans plusieurs tableaux célèbres du XV^e et du XVI^e siècles (une Madone de Gaudenzio Ferrari, des portraits de Dürer et des Holbein, etc.), l'ont aidé à découvrir des rapports fertiles en suggestions entre l'art paysan et l'art cultivé. L'art paysan roumain n'a pas été pour Opresco simplement un champ de recherche, mais surtout source d'intenses émotions artistiques, ce qui, de la part d'un connaisseur comme lui, pour qui les grands musées et les expositions de l'Europe n'avaient pas de secrets, ne cesse de nous remplir de fierté.

Quoique dans l'ensemble des ouvrages de Georges Opresco les recherches sur l'art médiéval roumain ne tiennent qu'une place modeste, c'est dans ce secteur que s'arrêta Emil Lăzărescu en évoquant la personnalité du professeur. L'intérêt

pour l'art du Moyen Age s'expliquait chez lui par son aptitude à comprendre le contenu, la substance de cet art, en dehors des formes, parfois étranges, qu'il revêtait. Sa formation d'historien (il avait été l'élève des professeurs Nicolae Iorga et Dimitrie Onciul, le camarade et l'ami de Vasile Pârvan, avant d'être celui d'Henri Focillon) contribua sans doute à cet entendement. E. Lăzărescu a tenu à terminer son allocution par un rappel au scepticisme que le professeur Opresco formulait à l'égard de l'infailibilité de l'historien; en effet, il ne cessait d'avertir, les jeunes surtout, du danger des idées préconçues, des recettes, du ton catégorique et sentencieux, de l'impatience et de l'imprudence des commencements, qui se sont maintes fois avérées tellement nuisibles à nos jugements.

Georges Opresco et l'art français fut le sujet de l'intervention de Remus Niculescu. Dans l'activité du professeur Opresco les recherches sur l'art français occupent, après celles concernant l'art roumain, une place privilégiée. Disciple de Nicolae Iorga, l'illustre historien auquel nous devons de nombreuses contributions à l'étude des relations franco-roumaines, il fréquenta pendant de longues années le cercle du docteur Ioan Cantacuzino, qui fut non seulement un savant biologiste et un connaisseur averti mais aussi un grand ami de la France. Opresco eut en même temps le bonheur de rencontrer à Lyon une amitié nourrie par de profondes affinités spirituelles, celle d'Henri Focillon. La thèse soutenue par Opresco à Cluj, en 1922, est un travail très consciencieux de littérature comparée, *Eliade Rădulescu et la France*. L'année suivante il rédigea l'excellent catalogue de l'*Exposition du portrait gravé en France*, organisée à Bucarest sous les auspices du docteur Cantacuzino. Ce furent les dessinateurs français ayant

visité les Principautés qui constituèrent ensuite l'objet d'assidues recherches aboutissant à son livre sur *Les Pays roumains vus par des artistes français* (1926), où des dessins de Raffet, conservés à la Bibliothèque nationale, furent publiés pour la première fois. Mais c'est surtout son ouvrage bien connu sur *Géricault* (1927) — à la rédaction duquel les conseils de Focillon lui furent d'un grand secours — qui lui assure sa place parmi les historiens de l'art français. Professeur à l'Université de Bucarest depuis 1930, Opresco y donna plusieurs cours concernant la peinture et la sculpture en France, dont l'essentiel a été repris dans les quatre volumes de son *Manuel d'histoire de l'art* (1942–1947). Un de ces cours, sur *L'Image du paysan dans l'art français* (1930–1931), est resté pourtant inédit. Les pages qu'il consacra à cette occasion aux frères Le Nain, étudiés par son ami Paul Jamot, sont particulièrement remarquables.

Radu Bogdan s'attarda sur le rôle considérable que Georges Opresco joua dans la propagation des valeurs artistiques roumaines, non seulement à l'intérieur du pays, mais aussi à l'étranger. Il insista sur le cas de Ioan Andreescu, en rappelant d'une part les textes successifs qu'Opresco a consacrés à cet artiste et, de l'autre, son action de doter le Musée Toma Stelian d'œuvres d'Andreescu. En élargissant le cercle, Bogdan passa de cet exemple particulier au caractère général de son activité, en indiquant tout ce que la diffusion à l'étranger de l'art roumain doit aux efforts, aux initiatives, aux relations de Georges Opresco. Grâce à lui, les noms les plus importants de l'histoire de la peinture roumaine — de Grigorescu et Andreescu à Petrașcu et Pallady — se trouvent inclus dans différents ouvrages spécialisés, de grande valeur et d'une portée internationale.

Ce fut à l'animateur du séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Bucarest que Theodor Enescu destina son allocution. Du séminaire dirigé par le professeur Opresco s'élevèrent la plupart des historiens d'art roumains d'aujourd'hui; ils en gardent l'esprit, imbu de cet humanisme universitaire que sans doute Opresco avait hérité de ses années de formation et auquel il était resté fidèle. « On avait la conviction de faire quelque chose de positif, d'appliqué, et en même temps d'embrasser de larges aires. Et puis, ce qui était fondamental c'est qu'on était accueilli (au séminaire) non pas seulement avec cordialité, mais avec une sorte de confiance réfléchie, qui contribuait à réduire la distance entre professeur et étudiant, qui rassurait ce dernier, en faisant un participant conjointement impliqué dans la recherche avec ceux qui avaient déjà une longue pratique. L'étudiant se sentait de façon implicite traité « al pari », ce qui sollicitait son ambition, sa gravité, exerçait et engageait sa responsabilité ».

L'intervention de Radu Ionescu aurait pu s'intituler *De l'amitié*, car elle traita de cette très estimable qualité du professeur Opresco d'inspirer et d'entretenir des attachements de longue haleine. Si l'amitié qui lia Georges Opresco à Ioan Cantacuzino, à Nicolae Iorga, gardait une nuance admirative, où l'on décèle la reconnaissance de l'ancien élève vis-à-vis de ses maîtres, celle qui le lia durant toute sa vie à Henri Focillon était un franc dévouement entre égaux. Les 350 pages de correspondance qui en résultèrent sont un témoignage de cette continuelle communication, dont l'un et l'autre ressentaient la nécessité. La lecture de certaines de ces lettres fut édifiante; les deux amis se soumettaient leurs textes avant de les faire publier, échangeaient conseils, approbations, désapprobations, opinions et impressions sur leurs contemporains, sur des œuvres d'art, sur certains événements, sites; les preuves d'affection, le détail vécu, l'observation curieuse abondent à chaque page de ces lettres. Le professeur Opresco, en tant que secrétaire de la Commission de coopération intellectuelle proposa plusieurs fois la participation d'Henri Focillon aux différents organismes de la Ligue des Nations. Bien que les lettres adressées par Georges Opresco à H. Focillon fussent par malheur perdues pendant la seconde guerre mondiale, celles écrites par H. Focillon expriment suffisamment l'attachement sincère et durable (de 1920 à 1945, année de la mort de l'historien d'art français), l'étendue de leur solidarité.

Soucieux d'illustrer l'intérêt plurivalent de Georges Opresco pour tout phénomène d'art, Mircea Voicana, dans son allocution, montra le goût pour la musique et la compétence du professeur dans le domaine de l'interprétation musicale. G. Opresco fut un fervent amateur de concerts, ainsi que de spectacles d'opéra et de théâtre. Etudiant, puis jeune professeur, il anima plusieurs cercles d'élèves et aida à la réception de l'œuvre wagnérienne et de la musique impressionniste, considérées d'avant-garde à cette époque. Entre les deux guerres, G. Opresco s'occupa dans certaines conjonctures de questions liées à l'histoire de la musique. Il intervint aussi pour plaider courageusement en faveur de Béla Bartók, lors de concerts à Cluj de ce dernier, et ses observations pertinentes sont celles d'un critique musical professionnel. Enfin, M. Voicana considéra nécessaire de rappeler que si l'Institut d'histoire de l'art comprend des sections de musique et de théâtre, si les monographies (sur Georges Enesco, par exemple) et les volumes d'histoire du théâtre, dus aux efforts communs de ces équipes de recherche, ont pu paraître, c'est en grande partie le résultat des orientations largement « ouvertes » et des assiduités de celui qui fonda et dirigea pendant 20 ans cet Institut

La raison pour laquelle Amelia Pavel, en parlant de Georges Opresco, se proposa d'insister sur le « mémorialiste » a été la conviction que, structuralement, sa conception historique, sa sensibilité lui semblaient être celles d'un mémorialiste, qui ne se détachait jamais du sujet choisi, ne le « survolait » pas, qui intervenait, au contraire, en vertu de ses opinions, de sa mémoire personnelle. Personnelle, oui, mais non pas nécessairement subjective, c'est-à-dire justement la mémoire du mémorialiste, qui retient de la réalité des fragments discontinus, affectivement grossis, mais sur qui le concret a une prise invincible. Dans sa manière d'analyser, on sent plutôt sa disposition à particulariser les situations, moins son aptitude à généraliser une idée philosophique. La hâte de savoir une œuvre réalisée tenait chez lui de sa formation rationaliste classicisante, ainsi que de son idée que la précision, la ponctualité, la concision sont les valeurs morales d'une activité intellectuelle efficiente et concrète.

En abandonnant le terrain de l'histoire de l'art, Anca Costa-Foru évoqua certaines dimensions morales de Georges Opresco : une tendresse mêlée d'ironie, une lucidité narquoise et parfois amère, qui caractérisaient une vision fondée sur le bon sens et l'intelligence et qui proscrivaient toute sensiblerie dans la description d'un phénomène. Celui que désormais on nomme brièvement « le professeur » sut inculquer plus d'une vérité dans l'esprit de ses disciples. Il faut retenir son égalité, son manque de préjugés et de complexes dans les rapports humains, le crédit — très réconfortant — qu'il accordait à tout interlocuteur ; son extraordinaire intérêt pour toute entreprise, sa curiosité réceptive, sa participation et sa capacité d'émotion, qui l'ont empêché de devenir blasé, impassible, opaque,

qui l'ont en somme protégé contre la vieillesse ; le goût du naturel et de la simplicité, l'horreur de la boursoufflure, des fioritures et des pirouettes, et même le courage d'être banal. Sa circonspection envers la prolixité découlait naturellement de son ambition d'être simple, dense, lapidaire : « non multa, sed multum », « qui trop embrasse, mal étreint » étaient ses préceptes. Enfin son altruisme, la générosité avec laquelle, dès qu'il était sollicité, il mettait son expérience au profit des autres. Car en pareilles occasions, lorsqu'il s'agissait d'offrir un appui, montrer tout ce qu'on sait ne passait plus pour une preuve de présomption, mais d'amitié et de chaleur, de convergence, de solidarité peu commune.

Răzvan Theodorescu s'occupa d'un trait distinctif de l'activité de Georges Opresco, d'une initiative qui lui était très chère : la promotion de la jeunesse à la recherche scientifique. Cette dernière allocution, empreinte de souvenirs et de confessions recueillies pendant les dernières années du professeur, qui confirme que la camaraderie était une des grandes joies de sa vie solitaire, nous le restitue étonnamment jeune : « un homme auprès duquel — preuve de grande générosité et de supériorité de sa part — on oubliait simplement qu'un nombre d'années suffisant à toute une existence vous séparait ».

Cette commémoration qui — on en est persuadé — aurait très légitimement touché Georges Opresco a voulu marquer la reconnaissance d'un travail de quelque 60 ans, à plus d'un titre bénéfique. Mort à l'âge de 87 ans, Georges Opresco aura donné l'exemple d'un engagement sans faiblesse, d'une grande rigueur intellectuelle et du service admirable d'une vocation de professeur.

Anca Costa-Foru

Omagiu lui G. Oprescu. *Expoziție de gravuri, desene, documente*. București, 1971. (Biblioteca Academiei R.S. România. Cabinetul de Stampe). Préface par Șerban Cioculescu; introduction par Remus Niclescu; catalogue par Elena Niclescu. 22 p. + LVI pl.

Le Cabinet des Estampes a commémoré Georges Oprescu, l'un de ses grands donateurs, par une exposition ouverte le 21 décembre 1971. Grâce à la donation Oprescu (plus de 6 000 gravures et 1 400 dessins), les collections du Cabinet ont été sensiblement enrichies par des pièces de choix, appartenant aux principales écoles européennes, ainsi que par de nombreuses estampes japonaises. Le catalogue, très soigné, reproduit la totalité des œuvres exposées, donnant une idée de la qualité ainsi que de la variété de l'ensemble.

On remarque, parmi les dessins, le *Portrait du Pape Grégoire XV*, par Guercino, datable vers 1621–1623, pendant le séjour du peintre à Rome (cat. 34), une esquisse particulièrement vive de Luca Cambiaso (cat. 33), une feuille d'études d'après des monnaies antiques par Delacroix (cat. 36), des témoignages dus à des artistes français qui ont visité les Principautés au XIX^e siècle (Charles Doussault, Louis Dupré), une *Jeune paysanne* de Grigoresco (cat. 40), une *Vue de Marseille* par Signac (cat. 41) et une très belle œuvre de jeunesse de Picasso, le *Portrait de la sœur de l'artiste* (cat. 43). Une série de dessins de Jean Al. Steriadi (cat. 45–52), accompagnée, dans le catalogue, par des commentaires biographiques, évoque des amis du professeur Oprescu : Henri Focillon, les docteurs Jean Cantacuzène, Constantin Ionesco-Mihăești et Mihai Ciucă, le peintre Théodore Pallady.

Le choix de gravures, depuis Dürer (*Némésis*, cat. 1) jusqu'à Utrillo (*La Rue Orchamps*, cat. 31), forcément très restreint, comme celui des dessins d'ailleurs, offre plusieurs œuvres rares. Citons une épreuve du premier état de l'*Aveu difficile* de Jean-François Janinet d'après Lawreince (cat. 17) et l'une des deux lithographies connues du baron Gros, *Commandant de mamelucs à cheval* (cat. 21), planche ayant appartenu à Henri Beraldi.

On a exposé aussi des lettres de Bergson, Focillon, Valéry, choisies dans la riche correspondance du professeur.

Elena Mateescu

NICOLAE LASCU, *Ovide. L'homme et l'œuvre*. Cluj, Editions Dacia, 1971, p. 473 [–476].

Fruit d'une vie dédiée en grande partie aux recherches sur Ovide et particulièrement aux liens qui rapprochent le grand poète latin au pays

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES ET EXPOSITIONS

de ses dernières années et de son exil, l'ouvrage qui vient de paraître, le plus récent dans la riche série des publications de l'auteur concernant le même sujet, offre un aperçu des recherches personnelles ainsi que de celles entreprises par d'autres spécialistes. Il fournit aussi une image suggestive de la destinée posthume du poète. D'une lecture agréable et instructive, l'ouvrage de M. Lascu est facilement accessible au public non spécialiste et peut servir en même temps comme point de départ pour des recherches plus poussées, grâce aux sections de « Bibliographie et notes » qui suivent chaque chapitre, conçues, comme des discussions critiques des problèmes suscités par le sujet et de la littérature qui s'y rapporte.

Au point de vue de l'histoire de l'art, le VI^e chapitre, *Ovide dans la littérature et l'art européens*, est particulièrement intéressant. Ce chapitre est dédié surtout aux œuvres littéraires inspirées par les poèmes d'Ovide. On remarquera toutefois que l'influence exercée par le poète latin sur les arts figuratifs est bien plus importante que celle manifestée dans le domaine littéraire. Dans la bibliographie du même chapitre (p. 405), l'auteur relève d'après Pigler, *Barock-themen*, vol. II, Budapest 1956, combien les œuvres d'art inspirées par Ovide sont nombreuses (seulement dans la peinture environ deux cents). Les indications, d'ailleurs très utiles, fournies par l'auteur sur les échos d'Ovide dans l'art du Moyen Âge (p. 367 et 399) et dans celui de la Renaissance et des époques successives (p. 391–392 et 404–405) auraient pu être plus développées.

Le chapitre final du livre de M. Lascu s'occupe des reflets de la vie et de l'œuvre d'Ovide dans la culture roumaine. Aux nombreuses références données par l'auteur, on pourrait ajouter la mention d'un relief exécuté à Paris en 1881–1882 par le sculpteur Ion Georgescu : *Ovide récitant ses poèmes au milieu des Gètes*. Le grand archéologue Alexandre Odobesco, se trouvant alors en France, en qualité d'attaché auprès de la légation roumaine, avait aidé le jeune sculpteur de

ses conseils. L'historien et journaliste G. Ionescu-Gion publiait à cette occasion une belle étude d'iconographique d'Ovide (cf. R. Niculescu, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, dans « Studii și cercetări de istoria artei », III, 1956, n^{os} 3–4, p. 173–183). Malheureusement on n'a pas retrouvé encore cette œuvre de Georgescu, destinée à la ville de Constanța (l'ancienne Tomi).

Le présent ouvrage clôt idéalement un cycle de recherches commencé par M. Lascu, il y a près d'une quarantaine d'années, par ses *Riflessi d'arte figurata nelle Metamorfosi d'Ovidio*, (dans « Ephemeris Dacoromana » VI, 1935). Il a constitué ainsi un cadre où pourront s'inscrire d'autres travaux sur les relations du grand poète latin avec les arts, qui lui sont redevables d'un héritage qui est encore loin d'avoir été suffisamment exploré.

Șerban Mironescu

DAN HĂULICĂ, *Calder*, Bucarest, Meridiane. 1971, 33 p. ill., + 17 pl., dont plusieurs en couleurs.

L'essai consacré par Dan Hăulică au sculpteur américain Alexander Calder offre une physiologie à part parmi les publications roumaines sur l'art. En abordant l'exégèse de la création de Calder, Dan Hăulică entreprend de subtiles et souvent poétiques digressions, constituant « des variations sur le thème du *Homo Faber* ». Calder est considéré dans la perspective du « forgeron » en tant qu'artiste qui nous « oblige

à réviser des notions esthétiques fondamentales ». Il parvient, l'observe l'auteur, à faire jaillir « le naturel de l'artifice ». Ce point de vue constitue, selon Dan Hăulică, la condition fondamentale pour l'analyse de l'intervention de Calder dans la conception traditionnelle de la création sculpturale, c'est-à-dire la tendance à rendre superflue la distinction entre le beau naturel et celui de l'art. D'autre part, la cinématique imprévisible des « Mobiles » de Calder introduit dans l'œuvre, écrit Dan Hăulică, « la réalité du temps » : « Toute la distinction de Lessing entre les arts de la succession et ceux de la simultanéité — les arts visuels faisant partie de la deuxième catégorie — se trouve annulée par le geste espiègle de ces œuvres ».

Herbert Read différencie Calder du surréalisme par la présence manifeste de l'instinct du jeu, générateur des œuvres du sculpteur (*Concise History of Modern Sculpture*, London, 1964, p. 154). A son tour, Dan Hăulică se propose de placer Calder à mi-chemin entre le « *Homo Faber* » et le « *Homo Ludens* ». L'auteur nous propose, en ce sens, un « musée imaginaire » de l'art, où l'alchimie, par l'histoire des jeux d'eau, de la pyrotechnie, etc., auraient leur part.

Ces considérations sont complétées par l'image de l'homme Calder, évoquée avec sensibilité. Les photographies de Dan Er. Grigorescu représentant l'artiste, auxquelles s'ajoute une sélection judicieuse de reproductions des ses œuvres, contribuent à créer une ambiance qui rapproche la personnalité de Calder de notre compréhension.

Gheorghe Vida

AL. ALEXIANU, *Mode și veșminte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească*. Tomes I—II. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 417 p. ill. (I); 369 p. ill. (II).

Antichitatea despre artele plastice. Anthologie, introduction et notes par Alexandru Cizek. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 224 p. + 8 pl. ill.

Arta iraniană în colecțiile din Republica Socialistă România. Expoziție. Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Introduction par Șerban Cioculescu. Bucarest, 1971. 80 p. + 60 pl. ill.

Artă și comunicare. Etudes d'esthétique et de théorie de l'art. Introduction par Dumitru Matei. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 242 p.

NICOLAE BĂNESCU, *Chipuri din istoria Bizanțului*. Préface et notes de Gheorghe Cronț. [Bucarest], Ed. Albatros. 215 p.

CHARLES BAUDELAIRE, *Curiozități estetice*. Trad. Rodica Lipatti. Préface de Ludwig Grünberg. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. XVII + 225 p.

MARCEL BREAZU, *Convorbiri despre artă. Între Scylla și Carybda*. Bucarest, Ed. Politică, 1971. 227 p.

GEORGE BUZDUGAN, GHEORGHE NICULIȚĂ, *Medalii și plachete românești. Memoria metalului*. Bucarest, Ed. Științifică, 1971. 289 p. ill.

FRANÇOIS CALI, *Arta conchistadorilor*. Photographies de Claude Arthaud et François Hébert-Stevens. Trad. Marcel Petrișor. Préface de Grigore Arbore. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 172 p. + 50 ill.

ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, *Academiile domnești din București și Iași*. Volume publié sous l'égide de l'Institut des études sud-est européennes. Bucarest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. 328 p.

JEAN CASSOU, *Panorama artelor plastice contemporane*. Tomes I—II. Trad. Radu Varia. Préface de Titus Mocanu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 400 p. + 61 ill. (I); 370 p. + 56 ill. (II).

Cinci sute de ani de la nașterea lui Albrecht Dürer (1471—1528). [Exposition organisée par le Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Bucarest, août — septembre 1971]. 43 p. + 110 pl. ill.

LE CORBUSIER, *Bucuriile esențiale*. Introduction, anthologie et traduction de Marcel Melicson. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 184 p. + 8 pl. ill.

Corot. Choix et traduction des textes, sélection des images et chronologie par Andrei Pleșu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 34 p. + 34 pl. ill.

Cultura bizantină în România. La culture byzantine en Roumanie. Volume publié par le Comité

d'Etat pour la Culture et l'Art. Paru par les soins de Ion Barnea, Octavian Iliescu et Corina Nicolescu. Texte en roumain et en français. Bucarest, 1971. 262 p. + ill.

GH. CURINSCHI, *Roma, cetate eternă*. Bucarest, Ed. Tehnică, 1971. 186 p. ill. + VIII pl. en couleurs.

DUMITRU DANCU, *Daumier*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 77 p. ill. avec des planches en couleurs.

AL. DIMA, *Arta populară și relațiile ei*. Bucarest, Ed. Minerva, 1971. 336 p.

M. DRĂGOTESCU, D. BÎRLĂDEANU, GH. BEMGHEZ, *Monumente istorice din Județul Neamț*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 110 p. + 23 pl. ill.

ALEXANDRINA ENĂCHESCU CANTEMIR, *Portul popular românesc*. Edition publiée par les soins et avec une introduction de C.D. Zeletin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 20 p. + 80 pl. ill.

ELIE FAURE, *Istoria artei*. Tomes I—V. Introduction par Dan Grigorescu. Trad. Irina Mavrodin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1970.

File din istoria unui vechi ținut românesc. I. (Publié par le Comité pour la Culture et l'Art du département de Constanța). 238 p. avec ill.

HERBERT FRANK, *La început a fost scandalul. Entuziaștii artei moderne*. Trad. Nicolae Reiter. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 342 p. + 15 p. ill.

ION FRUNZETTI, *Dimitrie Paciurea*. Etude monographique. Catalogue, tables chronologiques et bibliographie par P. Oprea. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 81 p. + 148 ill.

GIUSEPPE GATT, *Gainsborough*. Trad. Petru Sfetca. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 39 p. + 80 pl. ill. en couleurs.

EUGENIA GRECEANU, *Die mittelalterlichen Baudenkmäler der Stadt Mediasch*. Trad. Dr. Gustav

- Gündisch. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 56 p. + 24 pl. ill.
- El Greco. Choix des textes et des images et chronologie par Ioan Horga. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 46 p. + 31 pl. ill.
- N. GRIGORAȘ, *Instituții feudale din Moldova. I. Organizarea de stat pînă la mijlocul sec. al XVIII-lea*. Bucurest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. 475 p.
- DAN ER. GRIGORESCO, *Paris*. Texte de Dan Hăulică. Version française de Micaela Slavesco. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 10 p. + 271 ill.
- DAN ER. GRIGORESCU, *Veneția*, Ed. Meridiane, 1971. 23 p. + 87 ill.
- BERNARD-PHILIPPE GROSlier, *Templele din Angkor. Oameni și pietre*. Photographies de Jacques Arthaud et Bernard-Philippe Groslier. Trad. Sorin Mărculescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 136 p. + 61 ill. + 2 cartes.
- TITUS HASDEU, *Cetatea Bran*. 2^e édition. Bucurest, Ed. Meridiane, 1970. 36 p. + 15 pl. ill.
- Hommage à Theodor Pallady*. Exposition commémorative organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Bucurest, décembre 1971 – février 1972. [Organisateur de l'exposition]: Ștefan Dițescu. Introduction de Georgeta Peleanu. 266 p. ill.
- ION IANOȘI, *Dialectica și estetica*. Etudes. Bucurest, Ed. Științifică, 1971. 284 p.
- Imagini hunedorene*. Photographies de Sandu Mendrea (EFIAP). Texte de Mihai Murgu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 18 p. + 56 pl. ill.
- ADRIAN IONAK, COSTINEL COSTIN, *Constantin Jiquidi (1865 – 1899)*. Texte de A. Ionak et C. Costin. Documentation de A. Ionak. Jassy, Ed. Junimea, 1971. 56 p. + 78 pl. ill.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura populară în România*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 100 p. + 40 pl. ill.
- Nicolae Iorga – istoric al Bizanțului. Recueil publié par les soins de Eugen Stănescu, sous l'égide de l'Institut des études sud-est européennes. Bucurest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. 271 p.
- CORNEL IRIMIE, MARCELA FOCȘA, *Icoane pe sticlă*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 54 p. + 64 pl. ill.
- Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*. Choix des textes: Florica Moisil et Dan Zamfirescu. Nouvelle traduction de l'original en slavon par G. Mihăilă. Etude introductive et notes par Dan Zamfirescu et G. Mihăilă. Bucurest, Ed. Minerva, 1970. 426 p.
- NICOLAE LASCU, *Ovidiu. Omul și poetul*. Cluj, Ed. Dacia, 1971, 475 p.
- LESSING, *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*. Première partie. Avec des notes explicatives. Trad. Lucian Blaga. Bucurest, Ed. Univers, 1971. 320 p.
- HANS LEUMBERGER, *Mexic*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 101 p. ill.
- VIORICA GUY MARICA, *Clasicismul în pictura franceză*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 142 p. + pl. ill.
- DUMITRU MATEI, *Tradiție și inovație în artă*. Bucurest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. 167 p.
- SOMERSET W. MAUGHAM, *Luna și doi bani jumate*. 2^e édition. Trad. Elisabeta Marian. Préface de Petru Comarnescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 258 p. + 4 pl. ill.
- JAN MENS, *Meșterul Rembrandt*. Trad. H. R. Radian. Bucurest, Ed. Univers, 1971. 573 p. ill.
- ION MICLEA, *Persepolis*. Introduction par Amir Abbas Hoveyda. Etude archéologique de Radu Florescu. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 30 p. + 70 ill.
- GABRIEL MIHĂIESCU, EUGEN FRUCHTER, *Tîrgoviște*. Bucurest, Ed. Stadion, 1971. 56 p. + 12 pl. ill. + 1 carte.
- ION MUȘLEA, *Cercetări etnografice și de folclor*. Tome I^{er}. Etude introductive, bibliographie, registre de la correspondance de spécialité et index par Ion Taloș. Bucurest, Ed. Minerva, 1971. XLVI + 335 p. + 20 pl. ill.
- ADINA NANU, *Bourdelle*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 38 p. + 49 pl.
- CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*. 2^e édition. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 56 p. + 79 ill. en couleurs.
- CORINA NICOLESCU, *Moștenirea artei bizantine în România*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 92 p. + 104 ill.
- Omăgiu lui G. Oprescu. Expoziție de gravuri, desene, documente*. Decembrie 1971 – ianuarie 1972, București, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Cabinetul de Stampe. [Catalogue: Elena Niculescu. Introduction: Șerban Cioculescu. Remus Niculescu, *Un mare donator al Cabinetului de Stampe*]. 22 p. + [59 pl. ill].
- PETRE OPREA, *Scrieri despre arta românească (Secolele XIX–XX)*. Bucurest, Ed. Litera, 1971. 115 p.
- G. OPRESCU, *Nicolae Grigorescu*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 55 p. + 64 ill.
- EUGENIO D'ORS, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*. Traduction et préface de Irina Runcan. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971. 247 p. + 8 pl. ill.
- Pallady—mărturii*. Anthologie, préface, tables chronologiques et bibliographie de Marin Mihalache. Cluj, Ed. Dacia, 1971. 318 p.
- CONSTANTIN PORFIROGENETUL, *Carte de învățătură pentru fiul său Romanós*. Trad. Vasile Grecu. Bucurest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971, 122 p.

- JEAN RENOIR, *Renoir. Zbucium și creație*. Traduction et notes de Ileana Șoldea. Bucarest, Ed. Univers, 1971. 368 p. + 4 pl. ill.
- ROMAIN ROLLAND, *Viața lui Michelangelo*. Trad. C. D. Zeletin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 190 p.
- EUGEN SCHILERU, *Scrisoare de dragoste*. Préface de Miron Constantinescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 311 p.
- PAUL SIGNAC, *De la Delacroix la neoimpresionism*. Trad. Mihail Stănescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 147 p.
- PAUL SIMIONESCU, *Petru Rareș, domnul și vremea sa*. Bucarest, Ed. Enciclopedică Română, 1970. 190 p.
- IRVING STONE, *Agonie și extaz*. Tome I^{er}. Trad. Geo Dumitrescu et Liana Dobrescu. Introduction de Dan Grigorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 480 p.
- CONSTANTIN SUTER, *Albrecht Dürer (1471–1528)*. Bucarest, 1971, 12 p. + pl. ill.
- GHEORGHE ȘERBAN, *Praga*. Préface de Virgil Teodorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 125 p. ill.
- Ion Theodorescu-Sion. [Exposition au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie]. Catalogue par Doina Schobel et Hariton Clonaru. [Bucarest, 1971]. 167 p. ill.
- GH. TOMOZEI, *Tîrgoviște*. Bucarest, Ed. Albatros, 1970. 148 p. ill.
- Țara Birsei. Photographies de Hedy Löffler. Préface de Victor Nămolaru (textes roumain et allemand). Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 38 p. + 39 pl. ill.
- VIOREL GH. ȚIGU, LONGIN I. OPRIȘA, *Mănăstirea Săraca*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 24 p. + 12 pl. ill.
- LUIGI UGOLINI, *Lorenzo Magnificul*. Trad. Adriana Lăzărescu. Préface de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 223 p. + 4 pl. ill.
- HORIA URSU, *Traian*. Bucarest, Ed. Albatros, 1971. 168 p. + pl. ill.
- LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*. Trad. V.G. Paleolog. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 294 p.
- IOANA VLASIU, *Vasile Popescu*. [Bucarest], Ed. Meridiane, 1971. 40 p. + 40 pl. ill., dont 20 en couleurs.
- Voroneț. 2^e édition. Texte de Maria Ana Musicescu. Choix de photographies par Sorin Ulea. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 24 p. + 59 pl. ill. en couleurs.
- JACQUES WERTHEIMER-GHIKA, *Gheorghe Tattarescu și revoluția de la 1848*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 5 p. + pl.
- Zece gravuri. Treizeci de gravuri. Album de gravure contemporaine. Texte de Adrian Stoica. [Bucarest], Ed. Meridiane, 1971. 16 p. + 30 pl. ill.

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

